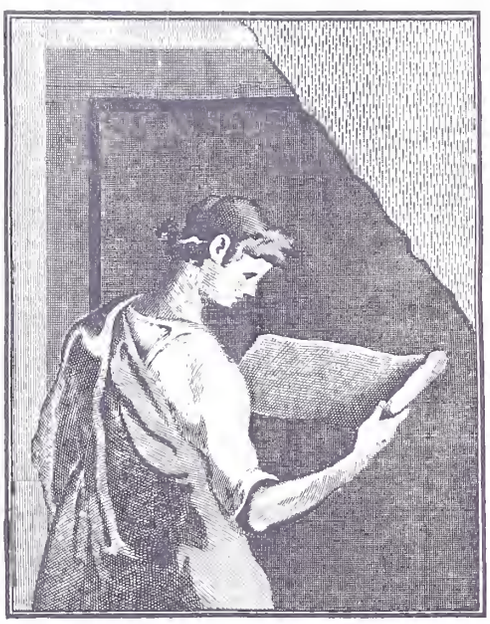


THE GETTY CENTER LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/monumentsetmemoi2189acad

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME DEUXIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—

1895

Premier Fascicule (N° 3 de la Collection).

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

Pages.

I. *Le vase d'argent d'Entéména*, découvert par M. de Sarzec, par M. Léon Heuzey 5-28

II. *La statuette de la dame Toui* (Musée du Louvre), par M. Georges Bénédite. 29-37

III. *Deux coupes à fond blanc de style attique* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier 39-56

IV. *Un bas-relief de Panticapée* (*Kertch*), au Musée d'Odessa, par M. Salomon Reinach 57-76

V. *La patère de Bizerte*, par M. P. Gauckler 77-94

VI. *Lampe romaine avec légende explicative*, par M. Ant. Héron de Villefosse. 95-98

VII. *La colonne d'Arcadius à Constantinople*, d'après un dessin inédit, par M. A. Geffroy 99-130

VIII. *La croix byzantine dite des Zaccaria* (Trésor de la cathédrale de Gênes), par M. Gustave Schlumberger 131-136

PLANCHES

I. Le vase d'argent d'Entéména.

II-III-IV. La prêtresse Toui, statuette égyptienne (Musée du Louvre).

V. Coupe à fond blanc, peinture attique du v^e^ siècle (Musée du Louvre).

VI. Coupe à fond blanc, peinture attique du v^e^ siècle (Musée du Louvre).

VII. Bas-relief de Panticapée (Musée d'Odessa).

VIII-IX. Patère de Bizerte.

X-XIII La colonne d'Arcadius à Constantinople, d'après un dessin inédit.

XIV. Croix byzantine dite des Zaccaria (Trésor de la cathédrale de Gênes).

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME DEUXIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1895

THE GETTY CENTER

LE

VASE D'ARGENT D'ENTÉMÉNA

DÉCOUVERT PAR M. DE SARZEC

PLANCHE I

En poursuivant mes études sur la haute antiquité chaldéenne et sur les découvertes de M. de Sarzec, je trouve devant moi une opinion contre laquelle il m'est impossible de ne pas protester. La ville de Sirpourla, dont les ruines ont produit tant de précieux débris, n'étant pas devenue par la suite une capitale de la Chaldée, comme Agadé et Babylone, il en résulterait que l'art de Sirpourla aurait lui-même été un art de valeur secondaire et, pour tout dire, un art provincial. Le mot est malheureux et de ceux qu'il importe de ne pas laisser courir; car il donne des monuments une idée qui n'est pas juste et qui nous mènerait à un contre-sens historique.

S'il y a un grand fait de l'histoire primitive pleinement confirmé par les découvertes de Tello, c'est que les populations chaldéennes, à l'époque très reculée qui fut pour elles la période créatrice de la civilisation et des arts, ne formaient pas un état compact, un corps de

nation. Elles étaient divisées en petites principautés autonomes, groupées autour de quelques cités naissantes, qui rivalisaient entre elles et volontiers guerroyaient les unes contre les autres. Dans cet état de morcellement initial, au milieu de cette fermentation des tribus qui prennent possession du sol et qui fondent les premières villes, les mots de capitale et de province n'ont aucun sens et sont de purs anachronismes. C'est exactement comme si l'on traitait de provincial l'art de Mycènes ou plus tard celui d'Egine ou de Sicyone, ou bien, au début de la renaissance italienne, l'art de Pise et de mainte autre cité de deuxième ou de troisième rang, qui cependant a tenu dans l'histoire des origines une place de première importance. Les grands empires, les dominations puissantes peuvent développer l'art, mais ne le créent pas. Il naît de l'autonomie et de l'émulation, dans les antiques rivalités de ville à ville; c'est là une vérité désormais acquise à l'histoire générale et à la philosophie de l'histoire.

Pour revenir à l'ancienne Chaldée, nous ferons observer que les textes découverts par M. de Sarzec ne nomment encore ni Agadé ni Babylone. Les villes d'Our et d'Erech, en rivalité avec Sirpourla, n'ont pas à l'origine les fortes murailles qui plus tard feront leur puissance, tandis que Sirpourla, dès le temps du roi Our-Nina, possède au moins une ébauche de défenses militaires[1]. Située alors assez près de la mer[2], entre les bouches du Tigre et de l'Euphrate, sur un large bras navigable allant de l'un à l'autre fleuve, elle commandait une île à la fois fluviale et maritime, sorte de *delta* renversé, position très forte et des plus favorables pour les relations et les échanges. Dans ces conditions, on ne peut douter qu'elle n'ait joué un rôle important, à l'aurore de la civilisation asiatique. Elle fut pour les antiques tribus sumériennes ce que furent Charax au temps des Séleucides et de l'empire parthe, Bassora sous les Califes, avec l'autonomie en plus. Subjuguée de

1. Plusieurs inscriptions de ce très ancien roi mentionnent qu'il a construit le mur ou la citadelle de Sirpourla.

2. Ces idées ont depuis longtemps été développées par nous ; voir notre *Palais Chaldéen*, p. 8.

très bonne heure, puis délaissée peu à peu, elle devint une ville morte, oubliée au milieu des alluvions des deux fleuves; mais elle doit justement à ce précoce abandon de nous avoir conservé, pur de tout mélange, l'inestimable trésor de la haute antiquité sumérienne.

La thèse que nous repoussons porte au fond sur une équivoque. Elle présente le danger de fausser dans ses origines l'étude de l'art oriental, en mettant sur le compte d'un prétendu provincialisme une certaine lourdeur native, certains traits d'inexpérience ou de rudesse, qui sont l'essence même de l'archaïsme chaldéen. Du reste, les fouilles se sont chargées de répondre à ces imputations peu justifiées. Après les célèbres statues de diorite et d'autres débris qui révèlent une égale habileté dans l'art du bas-relief, les nouveaux fragments de la *Stèle des Vautours* sont venus placer sous nos yeux tout un chapitre illustré de la première histoire de Sirpourla, une série de scènes nous faisant connaître l'organisation de son armement et les luttes victorieuses de son roi Èannadou contre les tribus rivales, même contre ce mystérieux « roi de KISH »[1], qui paraît avoir été alors l'ennemi le plus menaçant pour son indépendance. Presque au même moment est sorti de terre le vase d'argent du patési Entéména, objet de la présente étude. C'est un témoin, difficile à récuser, du développement de la richesse et des arts à la cour de ces petits princes, longtemps avant l'époque de Goudéa. A côté de la sculpture, les formes les plus brillantes de l'industrie y sont déjà représentées par de véritables œuvres de maîtrise.

I

C'est au cours de sa campagne de 1888, si féconde en résultats, que M. de Sarzec a mis la main sur ce précieux objet. Il avait alors reporté la principale activité de ses fouilles vers un grand tell situé au

1. Hilprecht, *The Babylonian expedition of the University of Pensylvania, series A : Cuneiform texts*, pp. 23-24. Cf. *Revue d'Assyriologie*, III, 2, p. 58.

S.-E. de celui du palais, à une distance d'environ deux cents mètres. Renseigné par des sondages antérieurs, habilement conduits, il avait la conviction de rencontrer là des monuments remontant à la période très antique des rois de Sirpourla et aux origines de l'histoire en Chaldée. Ses prévisions ne furent pas déçues. Au sommet et au centre même de la colline artificielle, sous un lit de substructions contemporaines de Goudéa, il mettait d'abord à découvert les arasements d'un édifice dont les briques portaient le nom du roi Our-Nina, le fondateur de la première dynastie locale qu'il soit possible de reconstituer. Bientôt apparaissait une autre substruction, adossée au flanc S.-O. du même tell, en contre-bas de la précédente, ayant ses briques d'angle au nom du patési Entéména, l'arrière-petit-fils d'Our-Nina et son quatrième successeur. A quelques mètres de ce massif d'Entéména, du côté de l'Est, a eu lieu la découverte du monument qui nous occupe.

Les ouvriers étaient en train d'approfondir une tranchée qui descendait de l'édifice supérieur, lorsque la pioche de l'un d'eux fit retentir un corps métallique. On accourut, et l'on vit d'abord sortir de terre les quatre pieds d'un objet que l'on pouvait croire de bronze ou de cuivre, à l'épaisse couche de vert-de-gris dont ceux-ci étaient recouverts. C'était un vase, couché presque horizontalement dans la profondeur du sol. La forme en était excellente et la conservation remarquable, à part deux éraflures assez fortes que la pioche venait de lui faire; mais la paroi courbe était si résistante que le coup n'avait pas réussi à la défoncer; il y avait seulement tracé des sillons brillants, qui trahissaient la nature du métal. Plus riche que son support, le vase était en argent; l'assemblage des deux métaux ne faisait du reste que lui donner une rareté de plus, et l'intérêt était encore augmenté par une inscription chaldéenne que l'on entrevoyait autour du col. Découverte particulièrement heureuse, puisqu'elle apportait, à côté des trouvailles antérieures, consistant surtout en sculptures et en documents épigraphiques, un élément nouveau, le seul objet de métal précieux exhumé dans les fouilles!

Pour se représenter le premier état du monument, on n'a qu'à

examiner la planche 43 des *Découvertes en Chaldée,* où nous l'avons donné d'abord avec toutes les boursouflures produites par la lente altération du métal. Sur la même planche (figures partielles B et C), le col, photographié à plus grande échelle, se montre dépouillé déjà de ses rugosités ; mais l'inscription reste brouillée et masquée en partie par une mince couche pierreuse très dure, enveloppant sur le vase tout entier l'argent, qui l'a produite, et y adhérant fortement. Pour la même cause, l'estampage que M. de Sarzec me communiqua dès son retour n'était guère plus lisible que les photographies, le creux des caractères étant nivelé en beaucoup d'endroits, au point de n'avoir laissé aucune empreinte sur le papier. Cependant, dès qu'il me fut possible de comparer ces documents, je parvins à y déchiffrer, venant après l'invocation usuelle au dieu Nin-Ghirsou, le nom du patési *Entéména,* fils d'Enannatouma. Ainsi la pièce d'argenterie se trouvait datée approximativement, et la haute antiquité de la fabrication était mise hors de doute. Ce n'était plus un objet isolé; nous pouvions déjà le rattacher à tout un groupe de monuments portant le nom du même prince et trouvés dans un rayon peu étendu autour de la construction d'Entéména. Briques, pierres de seuil, tablettes, figurines votives, concouraient à replacer dans son milieu historique ce remarquable échantillon de la vaisselle sacrée de Sirpourla.

La vue directe de l'original devait nous révéler encore tout un côté de la découverte et le plus étonnant peut-être, qui nous échappait en ce moment. Je savais que les anciens laissaient rarement une belle forme et une surface qui appelait l'ornement, sans chercher à rehausser la valeur de la matière par des figures appropriées. M. de Sarzec m'ayant parlé de certaines traces presque invisibles, semblables à des écailles ou à des plumes, qu'il avait cru distinguer sur plusieurs points de la panse, on pouvait songer, par exemple, à des imbrications symétriques, analogues à celles de la poterie proto-corinthienne, dont le point de départ se retrouve sur quelques vases de Rhodes et de Chypre. Il est vrai que les photographies, même à grande échelle, n'accusaient aucun vestige d'un décor quelconque, si ce n'est un mince

filet d'apparence cordelée, gravé circulairement autour de la panse. Je n'en étais que plus curieux, lorsque l'occasion me fut donnée d'aller étudier les monuments de Tello arrivés à Constantinople, d'examiner de près le vase d'Entéména et de chercher à résoudre ce problème de décoration.

A première vue, la couche grisâtre uniforme qui recouvre le vase ne laissait rien paraître ; mais, en la regardant à jour frisant, je ne tardai pas à constater la justesse des observations de M. de Sarzec. Des traits à peine perceptibles formaient par places comme des imbrications; seulement, au lieu de se dessiner en creux, ils s'enlevaient sur la croûte métallique, par de très faibles saillies, qui seules permettaient à l'œil de les deviner. La transformation des creux en reliefs s'explique d'ailleurs par ce fait, que les matières décomposantes s'amassent dans les traits de la gravure et y ont plus d'action que sur les surfaces lisses.

Je remarquai surtout que ces sortes d'écailles offraient deux formes distinctes : les unes, plus arrondies, semblaient bien être des plumes d'oiseau; les autres dessinaient de longues mèches alternantes, comme dans la crinière des lions chaldéens. La différence me fit penser tout de suite aux animaux symboliques de Sirpourla, et bientôt je ne doutai plus que ce curieux groupe, bien présent à mon souvenir, surtout grâce au petit bas-relief qui a fait l'objet de ma précédente notice[1], ne fût aussi le principal élément de la décoration gravée sur le vase d'Entéména. Relevant à la loupe les linéaments épars et les réunissant par la pensée, j'arrivai à recomposer à peu près l'ensemble de cette décoration et même à reconnaître, comme dans le même bas-relief, une seconde zone d'animaux. C'est alors que j'écrivis à l'Académie, pour lui faire part de ces curieux résultats, une lettre dont je demande la permission de reproduire ici la partie principale[2] :

« Le jour où l'on procéderait au nettoyage du vase d'argent de

1. Dans la première livraison du présent recueil, 1894, I, pages 7-20, pl. II.
2. Voir *Comptes Rendus*, mai-juin, 1893, p. 169.

Tello, disais-je dans ma communication, voici ce que l'on y verrait certainement apparaître. D'abord la panse même du vase est entourée par quatre groupes symétriques, représentant comme les armoiries de la ville de Sirpourla : l'aigle fantastique à tête de lion, aux ailes éployées, aux serres posées sur la croupe des deux lions, qui marchent en sens inverse l'un de l'autre. Il est possible cependant que, dans un des groupes ou dans deux au plus, les deux lions vaincus par l'aigle soient remplacés par des animaux différents.

« Les quatre groupes continus forment autour de la panse une véritable zone, limitée en haut et en bas par un double filet cordelé. Mais cette zone n'est pas seule ; il y en a une seconde plus étroite, qui la surmonte, vers la naissance du col, et qui lui sert comme de bordure. Elle est composée d'animaux toujours les mêmes et tournés dans le même sens : ce sont sept génisses couchées, dont le type se retrouve exactement sur un bas-relief de Tello.

« Le dessin de tous ces animaux, réels ou imaginaires, est primitif, mais déjà plein d'accent. Il n'y a aucun travail de repoussé, ni aucune incrustation métallique semblable à la damasquinure ; mais le seul travail de la pointe excelle à rendre le détail du plumage et des crinières touffues, avec ce réalisme minutieux qui est propre à l'art asiatique. »

Et j'ajoutais : « Il est curieux surtout de rencontrer, dès l'origine, sur un vase qui est la plus ancienne pièce d'argenterie et le premier exemple de gravure sur métal[1] que l'on puisse citer, l'application du système des *zones d'animaux* superposées, qui se conservera dans la céramique grecque de style oriental, après avoir passé par les vases mycéniens et par les coupes de métal assyriennes et phéniciennes. Dans cette classe de monuments, comme dans plusieurs autres, les découvertes de M. de Sarzec ont encore fourni à la science une précieuse tête de série. »

1. Ceci a cessé d'être exact depuis que M. de Sarzec a retrouvé, sur une lance votive colossale, un exemple de gravure qui paraît plus ancien encore que les gravures de notre vase. Voir *Revue d'Assyriologie*, III, 2, p. 53.

Ces premières constatations, destinées à prendre date, ne faisaient en réalité qu'ouvrir la voie à l'étude du vase d'argent. Il était indispensable avant tout de faire reparaître les images ainsi entrevues et devinées ; il y avait pour la science un intérêt majeur à écarter le voile épais et grossier qui les laissait soupçonner à peine, afin de pouvoir déterminer avec précision les formes et les procédés d'un art aussi antique. Des dispositions purent être prises pour me permettre de procéder, dans les conditions les plus favorables, à cette exploration difficile. Bientôt, en effet, mais non sans peine, je me trouvais en face du trait véritable ; j'avais la vive satisfaction de voir le travail même du vieux graveur chaldéen, et je pouvais confirmer et compléter devant l'Académie mes premières observations[1]. Une seule modification sérieuse était à noter : les deux couples de ruminants, que je n'avais pu reconnaître d'abord qu'à la forme de leurs pieds, n'étaient pas des taureaux, mais un couple de bouquetins et un autre de cerfs.

Tel est le travail préliminaire qui nous permet de procéder aujourd'hui à une description complète du monument.

II

Même avant la découverte des gravures qui le décorent, le vase d'argent de Tello avait déjà vivement frappé les connaisseurs par la seule beauté de sa forme et par la justesse de ses proportions. C'est une *jarre* très simple ; la panse elliptique, dépourvue d'anses, sans aucune saillie, se relie insensiblement à un col de dimensions moyennes[2]. Dans la nomenclature adoptée pour la céramique grecque, on l'appellerait un *pithos ;* les dévots de l'art japonais ne manqueront pas, de

1. *Le patési Entéména* dans les *Comptes Rendus*, 1893, p. 318.

2. Voici les mesures exactes : hauteur avec le pied, $0^{m},35$; sans le pied, $0^{m},28$; hauteur du col, $0^{m},08$; largeur de l'orifice, $0^{m},10$; diamètre de la panse, $0^{m},18$. Contenance du vase entier, $4^{lit},15$; de la panse seule sans le col, $4^{lit},71$.

leur côté, de le comparer aux plus belles *potiches* qui font leur admiration[1]. On n'y observe pas encore ce galbe *turbiné,* dont les arcs finement tendus se recoupent avec un art tout architectural. Comme dans les vases des époques primitives, le profil est emprunté franchement à la nature ; mais il reproduit une des formes les plus parfaites, les plus savantes, si l'on peut parler ainsi, que la nature ait créées : la merveilleuse forme de l'œuf. Il en rend les courbes décroissantes avec une précision et une pureté qui attestent, chez les ouvriers chaldéens, dès cette époque reculée, une véritable maîtrise. Sous ce rapport, le vase d'Enténéna supporte d'être comparé aux plus fines des amphores ovoïdes fabriquées par les céramistes grecs du vi^e^ siècle avant notre ère. Un type analogue est d'ailleurs figuré sur les anciens cylindres chaldéens, et M. de Sarzec a retrouvé des poteries ordinaires d'une forme approchante ; nous sommes maintenant autorisés à les faire remonter à la haute époque chaldéenne.

Ces vases d'argile, ordinairement arrondis à leur partie inférieure, appartiennent à la classe des vases *apodes,* destinés à être posés sur des supports détachés. Notre vase d'argent se termine, au contraire, par un fond plat ou même légèrement relevé, mais trop étroit pour lui donner une assiette bien solide. Aussi a-t-il été complété par une base faite d'un autre métal, par un cercle de cuivre portant sur quatre pieds, qui ajoutent à l'heureux effet de l'ensemble par une impression de stabilité. Je ne crois pas d'ailleurs que ce support fût libre et que l'oxydation seule le fasse aujourd'hui tenir au corps du vase. Il est trop bien en place, dans un aplomb trop juste par rapport au vase même et aussi, comme nous le verrons, dans une relation trop étroite avec la distribution des figures, pour n'avoir pas été soudé ou serti tout exprès autour de la base. C'est un exemple très ancien de *monture,* comme diraient nos fabricants. Ce que le temps a fait, c'est de gonfler et de déformer le cuivre, devenu aujourd'hui très friable et ne conservant plus, sous les boursouflures du vert-de-

1. Je me rappelle particulièrement la vive impression ressentie par Philippe Burty à la vue des premières photographies du vase.

gris, qu'un mince noyau de métal dur, dont les lignes premières sont difficiles à préciser. Les quatre pieds paraissent bien avoir eu la forme générale de pattes d'animaux ; mais ils devaient être moins lourds, et il ne faut pas s'arrêter outre mesure à l'aspect des griffes de lion, produit surtout par les crevasses de l'oxyde.

Pour la technique, le corps du vase a été entièrement battu à la main, à l'aide d'un marteau ou maillet de bois, dans une seule et même plaque d'argent. L'ouvrier a commencé par en faire une sorte de coupe, une calotte hémisphérique, ce que l'on appelle *emboutir,* c'est-à-dire former le *bout,* le fond du vase ; puis, en continuant de battre, il en a exhaussé circulairement les parois. Enfin il a commencé à les *restreindre*, c'est-à-dire à les ramener sur elles-mêmes, pour galber la panse et en faire surgir le col. C'est le marteau qui, grâce à la ductilité de la matière, a, pour ainsi dire, lentement modelé la forme, comme le pouce du potier modèle l'argile, et cela sans aucune intervention du tour, sans aucun travail de fonte ou de soudure. Le procédé est d'ailleurs aussi simple qu'il paraît merveilleux ; c'est en somme la technique courante employée par les chaudronniers. Seulement, pour lui faire produire un galbe de cette justesse et de cette perfection, il a fallu une habileté, un sentiment déjà très développés ; et les hommes du métier admirent que, dès le premier âge de l'industrie asiatique, on y ait réussi à ce point. Un des maîtres de l'orfévrerie parisienne[1] me résumait ainsi son appréciation : « Nous ne ferions ni mieux ni autrement aujourd'hui. »

Le col a seul été renforcé et doublé à l'intérieur par une seconde plaque d'argent, comme cela se pratique encore maintenant. Cette doublure paraît avoir été soudée sur le bord, à l'aide d'un alliage d'argent et de cuivre, reconnaissable à l'étroite cernure de couleur verdâtre qui se voit autour de l'orifice. Les parois internes portent aussi des deux côtés une ligne de concrétions très dures, marquant, à

1. M. Falize, dont l'obligeance et l'expérience consommée m'ont fourni la plupart de ces indications techniques.

ce qu'il semble, le niveau d'un résidu liquide qui remplissait à moitié la panse, dans la position couchée où elle se trouvait sous la terre. Ce n'est pas d'ailleurs une de ces pièces d'argenterie légère, faite d'une feuille très mince, comme on en trouve quelquefois dans les sépultures antiques; l'épaisseur de la paroi est évaluée à environ un millimètre.

Les indications précises que nous pouvons donner sur la matière même dont le vase est fait et sur la croûte très tenace qui en masquait la décoration sont dues principalement aux recherches de notre éminent confrère de l'Académie des Sciences, M. Berthelot, toujours en quête de pénétrer les secrets de l'industrie antique. Le métal est de l'argent presque pur, ne contenant qu'une quantité de plomb infiniment faible, mais ni cuivre ni étain. Quant à la croûte très dense qui s'est formée à la surface, elle est composée de carbonate de chaux et surtout de chlorure d'argent, dont la présence s'explique par le long séjour de l'objet dans un terrain fortement imprégné de sel[1]. C'est un détail qui a son importance pour l'histoire primitive de ces contrées, car il vient, en passant, confirmer l'opinion qui voit dans les plaines de Tello et de toute la basse Chaldée d'anciennes plages marines, reculées de siècle en siècle par la marche des alluvions fluviales.

Le chlorure d'argent est insoluble aux acides et ne cède qu'à des réactifs violents; cela nous dispensait, pour le nettoyage du vase, de recourir, de songer même aux substances chimiques, dont l'action insidieuse ne se limite pas à volonté. La chimie étant écartée, de l'avis même des chimistes, il ne restait d'autre moyen que d'user lentement, avec des outils d'acier très fins et toujours affûtés, cette gangue dont la dureté égalait par endroits celle de l'agate. Cependant à quel ouvrier confier un travail aussi délicat, où il fallait prévoir en quelque sorte chaque trait à dégager? Aussi ai-je cru devoir m'astreindre à entre-

1. Les concrétions internes dont nous avons parlé tout à l'heure sont purement du carbonate de chaux, formé sans doute par l'eau qui s'est introduite avec de la terre dans le vase couché.

prendre moi-même cette œuvre de patience et de minutieuse application. Je me suis bien gardé d'ailleurs de la pousser à outrance. Comme la composition est ici essentiellement symétrique et répète plusieurs fois les mêmes figures, il suffisait de dégager une surface qui répondit à peu près à la moitié de la partie ornée, pour connaître tous les éléments du sujet. Nous avons pu obtenir ainsi une photographie de l'un des côtés, et prendre des calques reproduisant avec certitude l'ensemble de la décoration.

L'une des deux faces reste donc dans l'état où le temps l'a mise; c'est un témoignage irrécusable du long travail des siècles, qu'il importe, croyons-nous, de conserver. Même dans les figures dont il était indispensable de faire reparaître le trait, je me suis arrêté devant les taches de chlorure trop adhérentes, afin de ne pas attaquer, autant que possible, la belle surface d'un noir brillant, que je retrouvais presque partout en arrivant au métal, patine naturelle de l'argent, que les acides auraient certainement détruite. L'inscription, de son côté, commandait une réserve encore plus grande; nous en reparlerons plus loin.

III

J'ai dit que les pieds du support étaient en relation directe avec les figures gravées sur la panse du vase. Ce sont eux, en effet, qui, par leur nombre et par leur position, règlent et déterminent tout le plan de cette décoration. Aux quatre pieds répondent les quatre groupes de la zone principale, formés chacun de l'aigle à tête de lion sur deux animaux; le milieu de chaque groupe et, par conséquent, la tête de l'animal fantastique tombe exactement dans l'axe de l'un des pieds de cuivre. On voit qu'il n'y avait là rien d'improvisé, mais une composition décorative parfaitement voulue et raisonnée. D'abord deux groupes opposés répétaient le même motif, les armoiries de Sirpourla dans

leur forme ordinaire : l'aigle fantastique et gigantesque[1] étendant ses fortes serres sur les croupes de deux lions, c'est-à-dire le triomphe et la domination sur les forts. Quant aux deux groupes intermédiaires, par un besoin de variété qui s'explique de lui-même, ils remplacent les lions, ici par un couple de cerfs, là par un couple de bouquetins; c'est à présent la victoire sur les tribus insaisissables, qui se dérobent par la fuite. Si l'on veut pousser plus loin l'allégorie (ce qui d'ailleurs n'est pas nécessaire), libre de penser, d'un côté aux nomades de l'Ouest, qui arpentent, comme le cerf, l'immensité de la steppe, de l'autre aux montagnards de l'Est, qui escaladent, comme le bouquetin, les hauts plateaux d'Elam.

Cependant l'artiste, pour donner de l'unité à son œuvre, s'est préoccupé de relier entre eux ces groupes isolés, et il y a réussi par un artifice d'une ingéniosité naïve. Aux points où les lions rencontrent les animaux des groupes alternants, il les a figurés retournant la tête de face pour les dévorer et les mordant au muffle. Les animaux des quatre groupes, se tenant l'un l'autre, forment ainsi une zone ininterrompue, une chaîne perpétuelle qui tourne sans fin autour du vase, disposition tout à fait appropriée à l'ornement d'un objet circulaire. Le même principe se montrait déjà, comme nous l'avons remarqué, dans les lions qui se poursuivent en se mordant, sur la masse d'armes du roi *Ninghirsou-mou-dou;* on le trouve aussi appliqué communément dans les petites compositions des cylindres.

Dès l'origine, les artistes de la vieille Chaldée font preuve d'un génie décoratif qui restera propre à l'Orient asiatique et qui diffère sensiblement de celui de l'Égypte. Non seulement ils aiment la répétition, mais ils y ajoutent le goût de l'alternance, le besoin de la symétrie; ils excellent dans l'adaptation d'un motif à la forme qu'il est destiné à embellir. On remarquera en outre que de pareils dessins étaient comme faits d'avance pour être transportés par le tissage sur

1. C'est, en effet, la première idée des grands oiseaux qui sont restés si populaires dans les contes orientaux, le *Rokh* des Arabes, le *Karshipta* des Persans, le *Garoudha* à tête humaine des Indous; comparer les *Harpyes* des Grecs.

les étoffes, sur les tentures, sur les tapis. Cela donne l'idée du luxe qu'une industrie déjà savante pouvait faire régner, à une époque aussi lointaine, dans ces petites principautés chaldéennes.

Les sept génisses au repos, en nombre sacré, qui forment au-dessus de cette large zone une bordure étroite, procèdent d'un système décoratif différent et beaucoup plus simple : c'est la multiplication d'une même image, dont les répétitions identiques se suivent dans le même sens, ainsi que la décoration égyptienne en présente de nombreux exemples. J'ai déjà décrit l'attitude si vivante de ces bêtes couchées, mais qui à l'instant vont se relever pour reprendre en rond la marche processionnelle du troupeau. Je voudrais surtout faire remarquer ici le dessin, d'une vérité puissante et sobre. La tête aux cornes naissantes et le corps tout entier, représentés de profil, sont découpés par un simple trait, avec un singulier accent. Encore très peu de détails intérieurs : le grand œil presque humain des ruminants, la double ligne de l'épaule, les attaches et les tendons des pattes repliées, le balai de poils de la queue, dont les mèches ondulées s'accrochent en demi-cercle au flanc de la génisse, dans le mouvement incessant pour flageller les mouches. Ces quelques traits s'ajoutant à l'ensemble de la pose, produisent une impression de vie rustique, bien en rapport avec les habitudes pastorales et agricoles des anciennes populations chaldéennes. On comprend que leurs artistes, après avoir créé une figure aussi expressive, en aient fait un type favori et souvent répété, emblème du sacrifice et de l'offrande, image des troupeaux sacrés que les inscriptions de Goudéa nous montrent attachés aux sanctuaires de certains dieux.

Si l'on revient aux groupes fantastiques de la zone inférieure[1], on est loin d'y trouver la même égalité et le même ensemble dans la réussite. Il est juste de dire qu'il y avait là pour le dessinateur une tentative bien autrement ambitieuse et malaisée. Il ne s'agit plus d'un motif simplement emprunté à la nature, mais d'un groupement d'ani-

1. Le format de notre texte nous oblige à diviser en trois tronçons l'excellent calque de M. Deturck, exécuté trait pour trait sur l'original. Voir les figures 1, 2 et 3.

maux dans des attitudes symboliques plutôt que réelles. Aussi ne faut-il pas être surpris de rencontrer, à côté de certaines parties déjà pleines de vérité et de force, des détails tout de convention, des témérités enfantines, payées par d'inévitables faiblesses, où se trahit l'éducation encore imparfaite de l'œil et de la main.

La suprême audace de la vieille école chaldéenne est de s'attaquer intrépidement aux têtes et aux figures de face, ce qui n'a été osé par aucune autre école archaïque. C'est à cette hardiesse ou, si l'on veut,

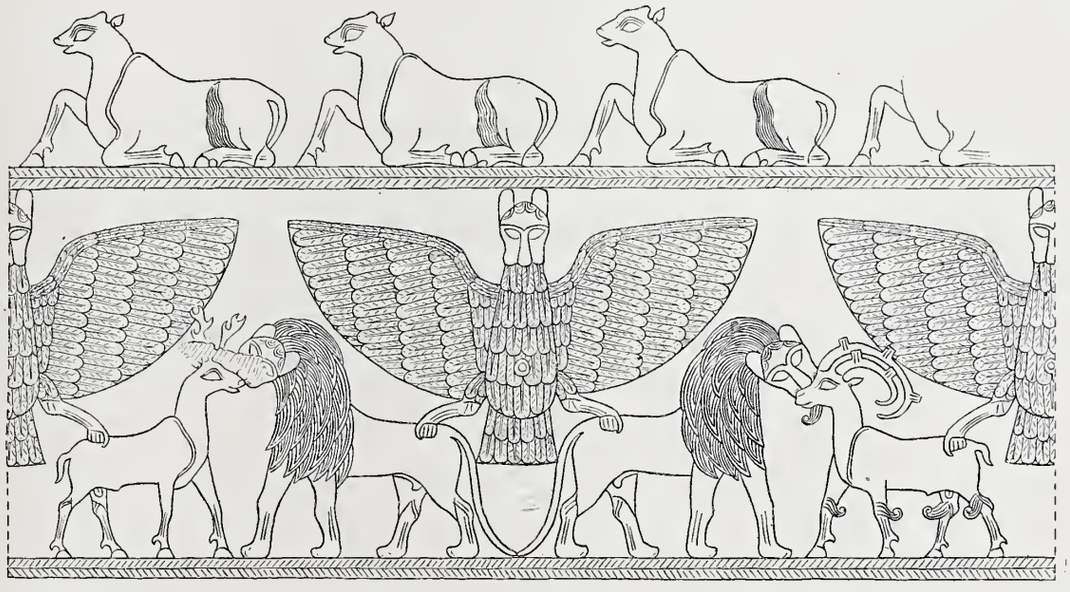


Fig. 1. — Les génisses couchées; l'aigle sur les lions (les deux zones superposées).

à cette inconscience de la difficulté que nous devons justement de posséder, dès l'origine, le type héraldique de l'aigle léontocéphale, dans la pose éployée qui aura une si longue fortune[1]. Seulement l'artiste n'a encore aucune idée des raccourcis qui seuls peuvent donner l'accent à une figure ainsi présentée. Aussi quelle insignifiance dans cette face

1. L'attitude de l'aigle s'explique en effet, à l'origine, par la présence des deux animaux. L'aigle héraldique à deux têtes, qui dérive du même motif, comme nous l'avons montré dans notre précédente notice, est encore représentée parfois sur deux lions qui mordent d'autres quadrupèdes. Nous donnons plus loin, en cul-de-lampe, comme un exemple de tradition prolongée, l'une des aigles brochées sur le célèbre *suaire* arabe de Périgueux, reproduite d'après De Linas, *L'Orfèvrerie cloisonnée*, vol. 2, pl. XIII, p. 215.

de lion, qui ressemble plutôt, avec ses sourcils croisés et ses yeux obliques, avec son front encadré de petites boucles, à une face humaine brusquement coupée! Quel singulier contraste entre cet air bonasse et l'intention terrifiante du sujet! Notons encore l'étrange forme ovale donnée au corps de l'oiseau, le développement des ailes en quart de cercle, le dessin tout à fait insuffisant des redoutables serres qui se referment sur la proie : ce sont des simplifications bizarres, mais caractéristiques, provenant toutes de l'embarras qu'éprouve l'art primitif à saisir les contours d'une figure de face.

Même observation pour les deux lions de profil, qui inclinent la tête en la retournant, par un mouvement forcé, invraisemblable. L'intention hardie de la pose ne fait que mieux sentir la gaucherie du dessin, et elle ne réussit pas à donner aux terribles carnassiers un aspect farouche. Ils flairent leurs victimes, plutôt qu'ils ne les mordent. Les attaches de la poitrine et du cou, qui devraient être puissantes, disparaissent dans l'indécision du mouvement et se perdent sous le flot des crinières. Le reste du corps est d'une forme plus vigoureuse, bien que le dessin par trop sommaire des pattes et le fléchissement exagéré des membres antérieurs (défaut qui est commun à tous les animaux représentés ici en marche) ôtent beaucoup à la fierté de l'allure. Pour caractériser le roi des animaux, le graveur s'est appliqué surtout à rendre l'exubérance des crinières touffues, faites de longues mèches alternantes, suivant un système décoratif que les ateliers asiatiques n'abandonneront pas de sitôt.

Une semblable recherche a produit aussi, dans la figure de l'aigle, cet étonnant plumage dont la symétrie minutieuse ne nous fait pas grâce d'une seule barbe de plume et dont les imbrications alternantes font penser à l'*opus pavonaceum* des architectes anciens. Ce besoin d'appuyer, même en les régularisant, sur les détails qui sont le décor naturel et comme le luxe de la forme animale, répond dès l'origine au constant idéal de l'art asiatique : l'expression de la force par l'exubérance de la vie. Le système persistera jusque dans les grands animaux et dans les colosses ailés de la sculpture assyrienne, où il aura du

moins la place de se développer à l'aise. Je le retrouvais encore dernièrement, dans un griffon plaqué d'or de l'époque gréco-asiatique; les plumes des ailes y semblaient gravées par la même main qui a exécuté les aigles de Sirpourla; l'artiste avait seulement imaginé, pour éclaircir son travail trop surchargé de traits, de laisser sans aucune gravure intérieure une plume sur deux; c'était tout le progrès obtenu en plus de trente siècles et sous l'influence du goût grec.

Les types du cerf et du bouquetin, simplement dessinés de profil, ne prêtent pas aux mêmes critiques; ils sont presque de tous points frappants de naturel et nettement distingués l'un de l'autre par leurs caractères génériques. La tête de l'un des cerfs a été entamée par un coup de pioche; mais la seconde figure du même animal, entièrement dégagée de la croûte qui la dissimulait, est superbe, avec sa haute ramure, où l'on voit que le graveur s'est complu à multiplier les détails. Pour le bouquetin, l'artiste a pris le même plaisir à développer les grands arcs des cornes recourbées; mais il leur a donné une longueur inégale, la corne la plus courte dessinant à l'intérieur de l'autre une volute concentrique; ce n'est qu'une façon naïve de les faire voir toutes les deux à la fois. Sur ces cornes, les nodosités caractéristiques de l'espèce[1] sont figurées, très naïvement aussi, par des saillies presque carrées. Des enroulements non moins conventionnels agrémentent la barbe du bouc sauvage et marquent aux jointures des jambes de vigoureuses touffes de poils. Il y a là encore des touches d'archaïsme, qui, sans altérer le type, l'accentuent au contraire du côté de la bizarrerie et lui donnent un caractère décoratif très original.

Il faut cependant relever dans ces deux types archaïques d'animaux, le bouquetin et le cerf, un défaut qui leur est commun : c'est

1. Cette variété de bouquetins, refoulée dans les hautes régions de l'Asie centrale et septentrionale (l'*ibex sibirica* des naturalistes), paraît alors avoir été volontiers consacrée, avec d'autres espèces d'antilopes et de gazelles, dans les enceintes des temples chaldéens, comme on le voit par les cylindres de la plus ancienne époque, sur lesquels de pareils animaux sont souvent figurés, auprès d'une haute porte, qui indique sans doute l'entrée de quelque sanctuaire en renom (Voir *Découvertes en Chaldée*, pl. 31, fig. 1; cf. le *Catalogue* de la Collection De Clercq, pl. 1, fig. 2).

le manque d'élégance et de légèreté; les pattes surtout, bien que nerveuses, pèchent par excès de force et ressemblent trop à celles des génisses. On peut dire de l'art chaldéen qu'il ne vise jamais à la délicatesse des formes; il la redoute plutôt. Même pour ces espèces bondissantes et rapides, dont l'élasticité fait la puissance, il commence avant tout par construire une charpente robuste et solide. Dans la primitive exagération de son naturalisme, il lui arrive de se mettre en contradiction avec la nature.

Cet excès de force au point de départ produit d'ailleurs d'heureuses

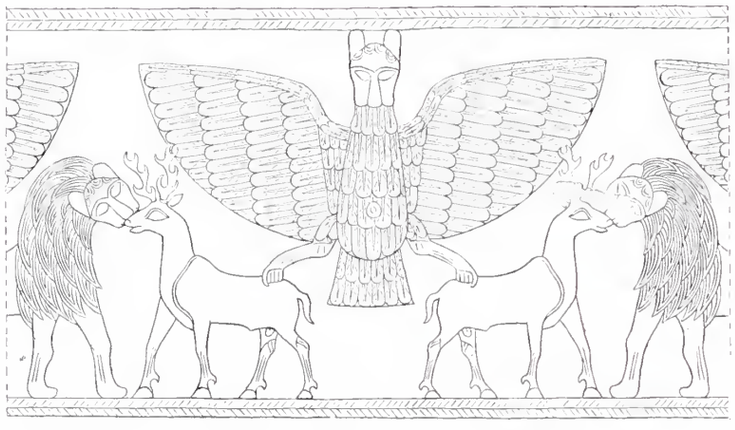


Fig. 2. — L'aigle sur les cerfs (zone inférieure).

conséquences. Il préserve l'école de l'affectation, qui appauvrit la forme. Les artistes procéderont par atténuation lente; ils en viendront peu à peu à la plénitude de caractère que l'on admire dans les animaux assyriens, par exemple dans le cerf et dans le bouquetin que tenaient entre leurs mains les génies protecteurs du palais de Khorsabad. Pour cela ils n'auront presque pas à sortir de la première esquisse déjà tracée par les vieux maîtres chaldéens.

Il suffira ensuite que le sentiment lointain de l'élégance grecque se répande en Orient avec la conquête d'Alexandre, pour que de ces mêmes types sortent des œuvres d'un surprenant caractère. On peut y rattacher encore les deux bouquetins ailés que se sont partagés

récemment le musée de Berlin et la collection du comte Tyszkiewicz[1]. Ils formaient les anses d'un vase qui montre le plein épanouissement de cette argenterie orientale dont nous avons ici le plus ancien exemple.

Cet idéal de force, cette énergie un peu lourde, mais singulièrement expressive, se reconnaissent jusque dans la technique de la gravure. On est surpris de la grosseur du trait, uniformément large, profond, qui découpe les contours avec une vigueur soutenue[2]. Malgré quelques courbes encore trop conventionnelles, les lignes sont con-

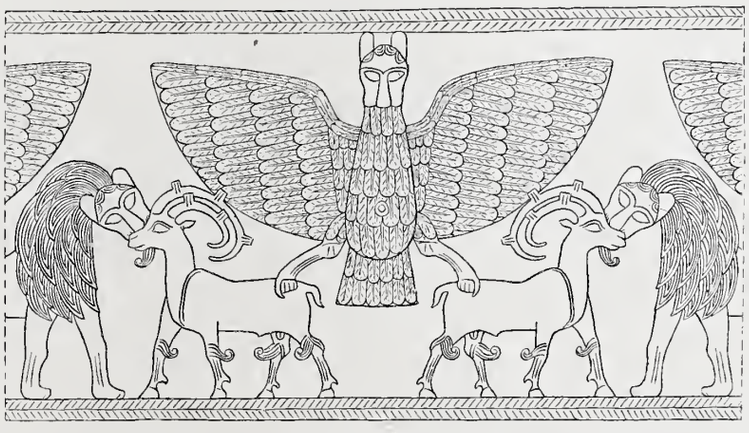


Fig. 3. — L'aigle sur les bouquetins (zone inférieure).

duites d'une main déjà sûre, qui sait les rompre à temps, les accentuer par de vives reprises, mais qui appuie toujours fort. Même pour le dessin intérieur, dans l'indication encore très sobre des musculatures, comme dans le détail compliqué des plumages et des crinières, l'incision ne s'atténue pas proportionnellement. Aucun souci de la finesse, mais plutôt une sorte de mépris de ces subtilités de la pointe qui font crier au miracle et qui sont d'ailleurs faciles à produire sur le métal. L'outil qui a fait le travail ne paraît pas être notre burin à

1. Voir la belle reproduction polychrome, publiée dans le *Catalogue* du célèbre amateur, pl. III.

2. Cette gravure au trait fort se retrouve aussi sur les bronzes gravés, cistes, miroirs, d'un travail un peu archaïque, particulièrement en Étrurie.

pointe triangulaire, qui coupe et entame vivement la surface métallique. Les hommes du métier hésitent entre le *traçoir,* sorte de ciselet à tranchant adouci, que l'on fait avancer lentement avec le marteau, et *l'échoppe* à tranchant étroit et carré, roulant devant elle de minces filets de métal. Il est possible que les deux instruments aient été employés à tour de rôle, selon la commodité de la main. Évidemment le graveur a cherché une exécution *corsée,* comme on dit, et d'une même tenue, qui tranche sur le fond miroitant du vase; il a voulu avant tout rendre la décoration lisible, colorée, et marquer la matière précieuse d'une empreinte ineffaçable.

Nous avons signalé avec soin, dans la description qui précède, à côté du mérite de l'œuvre et de son remarquable caractère, les gaucheries, les inégalités d'exécution qui, pour tout œil exercé, sont imputables, non pas à la maladresse et à l'infériorité d'une école secondaire, mais à l'archaïsme des procédés et à l'infériorité manifeste d'un art qui se crée. Ce n'est pas une affaire d'école, c'est une question d'époque. Et cette question est d'un grand intérêt; car elle peut nous aider à fixer la place du vase d'Entéména dans la série historique des monuments chaldéens.

Les animaux incisés sur le vase d'argent nous ont paru déjà d'un dessin plus archaïque que les motifs tout semblables sculptés sur le bas-relief perforé, décrit dans un article précédent[1]. Le progrès se marque davantage encore, si l'on établit la comparaison avec le type des taureaux, deux fois répétés sur le célèbre cylindre de Sargani, roi d'Agadé[2]. En dépit des formes, toujours courtes et trapues, il y a là une science du modelé, une puissance d'expression et de vie, qui sont d'un art sensiblement avancé et plus maître de ses moyens que celui des figures ci-dessus décrites. En mettant les deux œuvres en parallèle, on ne peut douter que l'époque d'Entéména ne soit anté-

1. *Monuments et Mémoires,* 1894, I, pl. II, pages 7-20.

2. *Catalogue de la collection De Clercq,* pl. V, fig. 46. Cf. Menant, *Cylindres de la Chaldée,* p. 73, fig. 34.

rieure de plusieurs générations au temps où Sargani[1] régnait sur la ville d'Agadé.

La question s'impose d'autant plus à notre étude que tout récemment, à la suite des fouilles pratiquées à Niffer, par la Mission Américaine de Pensylvanie, un synchronisme important a été proposé entre les dynasties d'Agadé et celles de Sirpourla[2]. Dans un même gisement, formé par des débris de vases en albâtre, en onyx et en autres matières précieuses, se sont trouvés réunis des fragments au nom des très anciens rois d'Agadé, Sargani et Naram-Sin, et aussi d'un troisième roi dont le titre est différent, *Ouroumoush* (en langue sémitique *Alou-sharshid*). La Mission y a recueilli également quelques débris du même genre au nom de notre patési Entéména; l'un de ces vases était même consacré par lui au dieu *En-ghé* (ou Bel), dans son temple de Niffer. M. Hilprecht, qui a commencé, dans un bel ouvrage, la publication des monuments de Niffer, conclut de là avec une vraisemblance relative qu'Entéména était le contemporain de ces rois. Je crois, pour ma part, que la conclusion ne doit être acceptée que dans un sens très large et très général.

D'abord les trois rois susnommés sont loin d'avoir régné exactement à la même époque. Sargani (que ce soit Sargon Ier ou tout autre) était le plus ancien; Naram-Sin vient ensuite; enfin Alou-sharshid est plus récent : c'est ce qui saute aux yeux, pour peu que l'on confronte les monuments et les inscriptions des trois règnes. Le mélange des fragments d'Entéména ne prouve pas davantage qu'il ait été exactement le contemporain de l'un ou de l'autre de ces rois. Les anciens conservaient côte à côte dans leurs sanctuaires des ex-voto pouvant appartenir à des époques très distantes et, le temple une

1. On nous permettra de conserver provisoirement ce nom, auquel on est habitué, au lieu des formes plus complètes, *Sargani-sar-louh* ou *Bingani-sar-iris* et autres, encore discutées.

2. Hilprecht, *The Babylonian expedition of the University of Pensylvania, series A : Cuneiform texts*, p. 19 et suiv. D'après une indication que je dois à l'obligeance de l'auteur, les fragments d'Entéména auraient été trouvés particulièrement avec ceux de Sargani et d'Alou-sharshid.

fois détruit, les débris se trouvaient confondus. Que, dans mille ans, on fouille les ruines de l'un des trésors de nos cathédrales, on peut y trouver, brisées ensemble, des offrandes de saint Louis, de François I^er^, de Louis XIV et de plus modernes encore, sans que ce pêle-mêle fournisse une démonstration absolue pour la chronologie. Le style des œuvres d'art, si délicat que soit le maniement de ce genre de preuves, nous paraît fournir des éléments qui ne doivent pas pour cela être négligés. Jusqu'à preuve du contraire, je crois pouvoir considérer le vase d'Entéména comme ayant précédé d'un assez grand nombre d'années le cylindre de Sargani.

IV

Je n'ajouterai que peu de mots au sujet de l'inscription, dont j'avais promis de donner une copie aussi exacte que possible. On y

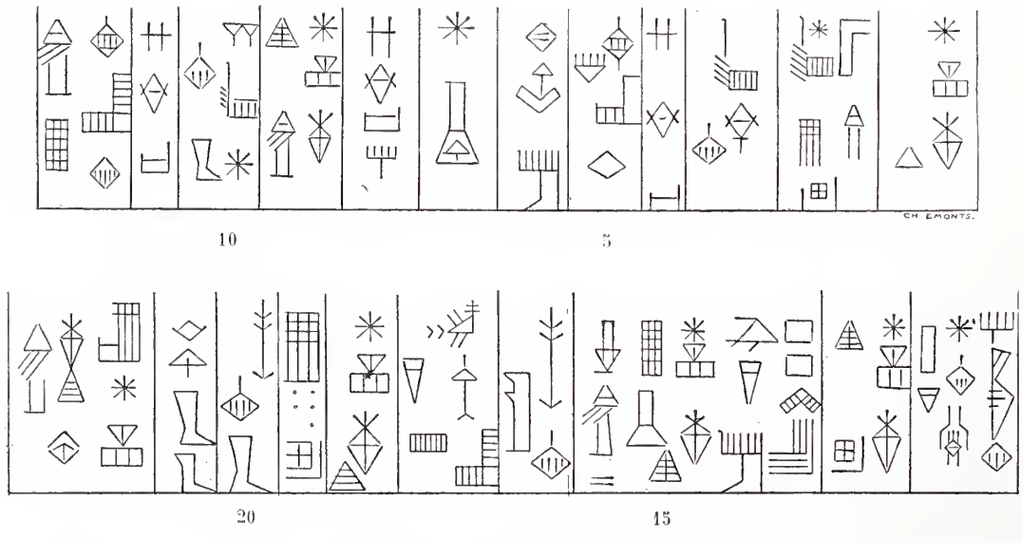


Fig. 4. — Fac-similé de l'inscription.

compte vingt-deux cases d'écriture, formant une seule rangée, que les dimensions de notre recueil nous obligent à diviser en deux. Les trois dernières cases disparaissaient si complètement sous la couche de chlo-

rure que le texte semblait se terminer avec la dix-neuvième. Nous avons réussi à les dégager, en prenant les plus grandes précautions; quant aux autres cases, nous avons préféré laisser presque partout la surface en l'état, sauf pour un petit nombre de traits ou de signes, qu'il était impossible de ne pas chercher à reconnaître. Il n'a été fait sous ce rapport que l'indispensable.

A notre copie est joint un essai d'interprétation, que M. Oppert nous autorise à publier en son nom, avec les réserves qu'il faut toujours faire pour des textes aussi antiques. Après un protocole dont les formules sont généralement connues, la quinzième case, qui est d'une longueur inusitée et qui contient cinq lignes à elle seule, nous présente à la première ligne le signe du « métal précieux ». Avec cette mention commencent les indications spéciales, pour lesquelles les termes de comparaison deviennent plus rares. Voici ce texte, qui compte de toute manière parmi ceux qui appellent l'attention des assyriologues :

« Au dieu Nin-Ghirsou, — guerrier du dieu Ellilla, — Entéména, — patési, — de Sirpourla (ki), — l'élu du cœur, — de la déesse Nina, — le grand patési, — du dieu Nin-Ghirsou, — le fils d'Enannatouma, — patési, — de Sirpourla (ki), — Pour son bien-aimé roi du ciel [1] (?), — pour le dieu Nin-Ghirsou, — tout le métal précieux (amassé) par ses serviteurs (à l'intention du) dieu Nin-Ghirsou, dans le trésor (?) en dehors[3] du temple (?), — il l'a mis en œuvre. — Pour la prolongation de sa vie, — au dieu Nin-Ghirsou, — dans le temple È-ninnou, — il l'a porté. — De ce jour où il l'a porté, — prêtre[4] (?) du dieu Nin-Ghirsou il est. »

1. Peut-être « de la terre et du ciel ».

2. M. Oppert accepte ici pour le signe *ab* le sens de grand vase, de récipient, analogue à un *silo*, et par extension celui de réservoir ou de resserre.

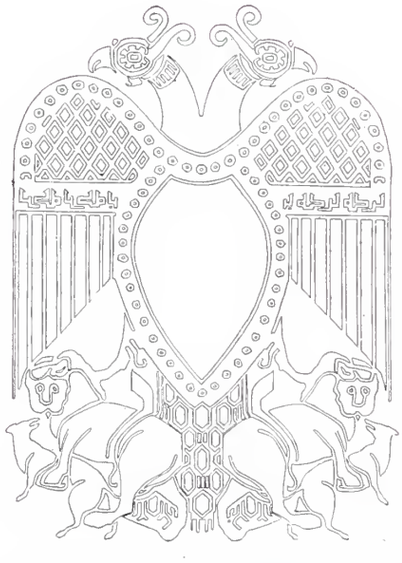
3. Peut-être : « Dans le trésor de la Maison des Fruits », en supposant une faute dans l'emploi du signe *ta*, dont la barre inférieure est nettement tracée.

4. C'est dans cette partie que l'inscription présente des analogies avec celle du petit bloc sculpté. On y retrouve (case 22) un signe, où M. Oppert inclinerait maintenant à reconnaître *lak* avec le sens de *prêtre*. (N° 134 du *Tableau comparé* d'Amiaud.)

Les caractères, gravés avec élégance, présentent, comme dans les autres inscriptions d'Entéména, un type de transition entre le type linéaire et le type cunéiforme. Les traits parallèles, qui complètent certains signes, y sont plus multipliés qu'à l'ordinaire, comme dans les inscriptions d'Agadé; mais la ressemblance s'arrête là, et le style général de l'écriture reste bien celui de Tello. Le signe *roi*, par exemple, qui est caractéristique, n'a pas du tout la forme, bien reconnaissable, d'Agadé.

Si la lecture du texte se trouve confirmée par les travaux ultérieurs, il en résulterait que le vase d'Entéména faisait partie de tout un service d'argenterie sacrée, offert par ce prince au dieu Nin-Ghirsou, comme le prix et le gage d'une sorte d'investiture religieuse. De pareils faits, même ainsi entrevus, achèvent de nous montrer, dans la très antique cité sumérienne, avec le développement de la richesse, l'art variant ses applications aux formes les plus nobles de l'industrie.

LÉON HEUZEY.



Aigle arabe du suaire de Périgueux.

LA

STATUETTE DE LA DAME TOUI

MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHES II, III ET IV

Le sol de l'Égypte a beau nous procurer de temps à autre quelque surprise, les monuments de marque n'en deviennent pas moins de plus en plus rares; nous voulons parler de ces pièces vraiment accomplies, d'une belle matière et d'un travail fini, que l'amateur va chercher d'instinct à Turin ou au Louvre.

La petite statuette en bois poli de la prêtresse Toui[1], acquise récemment par ce dernier musée, se trouve réunir à tous égards les caractères propres aux objets récoltés, il y a plus de soixante ans, par les Champollion ou les Drovetti.

Elle n'a plus cet aspect battant neuf et parfois troublant des trouvailles fraîches; çà et là, une légère fissure, l'usure ou la cassure de

1. Voyez dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1894, II, p. 251-257) la notice que j'ai consacrée à la statuette de Toui, aussitôt après son entrée dans les galeries du Louvre.

quelque relief lui conservent le souvenir d'une carrière accidentée depuis le jour lointain où un fellah la découvrit dans quelque tombe inviolée de Gournah jusqu'à celui où elle entra en la possession de notre vendeur. Cependant, grâce à la beauté et à la dureté de la matière, elle nous est parvenue dans un état de conservation qui n'est pas un de ses moindres charmes.

Elle a sa place, en outre, à côté de ces sculptures sur bois, d'origine thébaine, que l'Égypte, sans en excepter le riche Musée de Gizeh, pourrait, s'il ne lui restait d'amples dédommagements, envier à nos grandes collections européennes. Qui ne se souvient, en effet, d'y avoir admiré ces petits personnages sculptés dans un bois uni de nuance plutôt foncée, et toujours exposés en bonne place, — les moins précieux recouverts de peinture et rehaussés d'or, les plus soignés dépourvus au contraire de tout enduit par respect pour la qualité de la matière et de l'exécution? Ce sont des prêtres d'Amon, vêtus de la tunique à plis tuyautés, campés droit et flanqués d'une de ces enseignes à longue hampe que l'on portait dans les processions; ce sont aussi de gracieuses dames, coiffées d'imposantes perruques et laissant transparaître leur nudité sous le collant d'une robe plissée ou unie, avec ou sans manches selon la mode du temps.

La statuette de Toui résume de la façon la plus intéressante les qualités ordinaires des monuments de cette famille.

Elle est taillée dans un cœur d'acacia ou de caroubier[1], matière qui, m'assure-t-on, ne tarde pas à prendre au contact de l'air cette sombre nuance d'ébène, plus agréable même que l'ébène grâce à une infinité de petites veines tirant sur le rouge. Faute du diamètre voulu, on dut rapporter les pieds.

Le socle, d'une exécution plus sommaire, a été simplement découpé dans une planche de sycomore. N'était la précision avec laquelle il encastre les pieds, ainsi que l'exacte correspondance des trous de che-

1. Je dois cette indication à M. J. Poisson, assistant au Muséum d'histoire naturelle, qui collabore avec M. Victor Loret à l'étude des essences employées dans les industries d'art de l'ancienne Égypte.

villes, on pourrait se demander s'il n'avait pas eu primitivement une autre destination. Hâtons-nous d'ajouter que tous les monuments de la série présentent la même particularité. Procédait-on ainsi par raison d'économie? Nous en doutons, pour notre compte, et nous préférons admettre que, le jour où ces objets de luxe s'apprêtaient à rejoindre le mort dans sa tombe, après avoir orné son ancienne demeure, on leur faisait subir dans les ateliers de la Rive gauche une sorte de toilette funéraire, c'est-à-dire que l'on substituait au socle primitif une de ces bases exécutées à la grosse et portant d'avance les formules usuelles, auxquelles on se bornait à ajouter les titres et le nom du défunt.

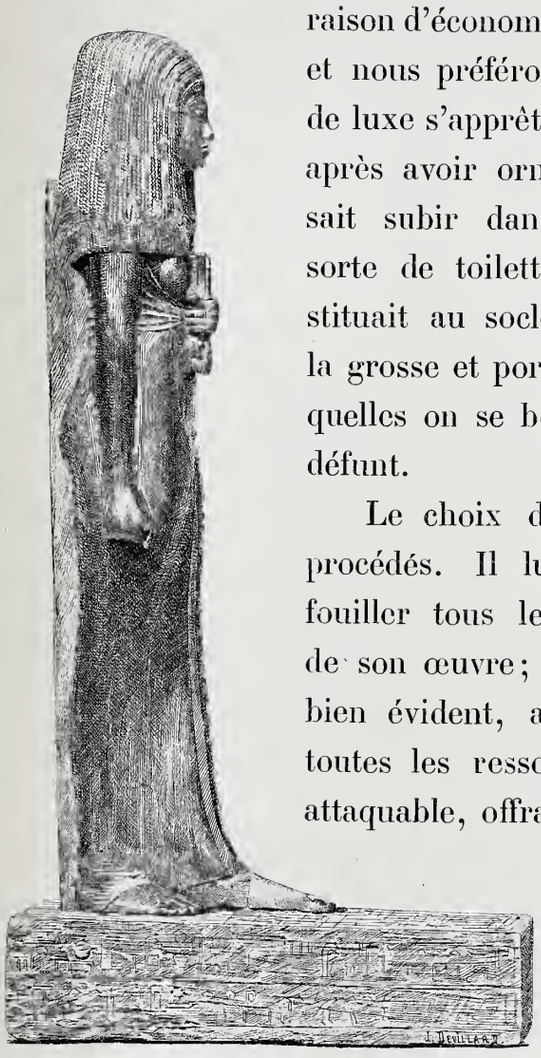


Fig. 1.

Le choix d'un bois dur a dicté à l'artiste ses procédés. Il lui était aisé de champlever ou de refouiller tous les vides sans compromettre la solidité de son œuvre; il s'en est soigneusement gardé. Il est bien évident, au contraire, que, sans perdre de vue toutes les ressources que la matière, en réalité très attaquable, offrait au modèle, il s'est surtout ingénié à lui donner l'aspect précieux d'un travail sur pierre dure. Le pilier rectangulaire auquel s'adosse la figure, la rigidité du bras gauche ramené hiératiquement contre la poitrine, la symétrie affectée du tracé des plis, la sobriété des accessoires et surtout le poli qui ne s'interrompt nulle part ajoutent singulièrement à l'illusion. Toui se trouve avoir ainsi avec les statuettes de basalte ou de diorite un air de famille très prononcé.

Cet aspect n'est pas pour lui nuire, tant s'en faut. L'œuvre y a gagné, sous le rapport du style, une certaine tenue qui s'allie parfaitement avec le reste de ses qualités, notamment l'harmonie des proportions, surtout sensible de face et de dos (voir les planches II, III,

et IV), la perfection du modelé et la minutieuse correction du détail. L'harmonie des proportions, voilà tout d'abord la pierre de démarcation entre l'art et le pur métier. Le secret de cette harmonie nous paraît être ici dans l'observance d'un canon que nous n'avons pas, bien entendu, la prétention de restituer, le propre de cette sorte de recherches étant de fournir complaisamment toutes les solutions attendues. Il est à noter toutefois que la tête accompagnée de sa calotte postiche correspond à la septième partie du corps et que le centre de la verticale a été remonté de la fourche du pubis, sa place normale, au creux du nombril. En accordant plus de longueur aux jambes, cette disposition a eu pour résultat l'élégance svelte, mais nullement grêle, qui caractérise notre monument et qu'on chercherait en vain, par exemple, en d'autres figures pourtant célèbres, comme l'Ameniritis, découverte à Karnak par Mariette[1].

Les trois belles planches qu'il nous a été permis de consacrer au petit chef-d'œuvre exposé maintenant dans la salle Civile[2], sont, je crois, la meilleure description qu'on en puisse faire. On a plaisir à y retrouver, avec presque autant d'intensité que sur l'original, la naïve et souriante expression du visage, la pureté des contours sous quelque face qu'on les observe, et aussi l'art consommé avec lequel a été rendue la transparence du vêtement. Les Égyptiens se tiraient toujours très habilement, en peinture et en sculpture, de cette difficulté. Le procédé était donc tout trouvé; mais il s'agissait d'en faire ici une application des plus délicates, et il n'est pas douteux qu'on n'y soit parvenu.

Le costume porté par la prêtresse est d'une analyse facile. La perruque, qui n'en est pas la moindre partie, se compose de deux ailes de crins tressés fin, retombant sur chaque épaule, ainsi que d'une triple natte formant sur le derrière de la tête une sorte de catogan[3]. Le

1. Ce monument, dont Mariette faisait grand cas, est au Musée de Gizeh. Le Louvre en possède un moulage, exposé sur le palier du Musée égyptien à l'entrée de la salle historique.

2. Dans une vitrine spéciale, à la gauche du Scribe accroupi.

3. Il existe au Musée de Leyde une statuette de bois dur, dont la coiffure, tout à fait semblable à celle de Toui, est représentée avec les deux ailes rejetées en avant des épau-

fond ondulé qui apparaît dans les intervalles représente assez vraisemblablement la chevelure naturelle, dont on retrouve encore l'indication tout en haut du front. Un rapide coup d'œil jeté sur les très nombreuses momies qu'abrite aujourd'hui le musée de Gizeh suffirait à nous convaincre, si nous pouvions en douter, que les privilégiées de la perruque, reines, princesses, prêtresses et autres dames de haut rang n'en étaient pas moins jalouses de conserver leurs cheveux naturels dans toute leur longueur. On se tromperait fort, au surplus, si l'on se représentait ces pompeuses crinières comme des casques massifs et rigides. Au moindre mouvement de la tête, les nattilles s'y livraient à une danse folle qui ne manquait pas d'ajouter à la beauté du visage un certain piquant.

Le large collier de verroterie a surtout pour objet de parer au décolletage du costume. Les bijoux n'atteignaient en Égypte de pareilles proportions que parce qu'ils étaient, à leur manière, de véritables vêtements[1]. Détail curieux, Toui ne porte de bracelet qu'au poignet gauche, contrairement à l'usage; mais il est probable qu'il y a là une petite coquetterie de l'artiste, bien aise, après avoir exécuté le bras droit avec autant de maîtrise, de ne pas éluder la difficulté de l'attache.

La main droite, d'un profil excellent, est assez sommairement exécutée de face, comme si le bouquet de lotus qu'elle tenait primitivement devait la masquer. La main gauche serre sur la poitrine le *menat*[2], antique symbole d'Hâthor, qui fut attribué dans la suite à la plupart des déesses. Il se compose de trois parties bien distinctes : un long fermail de métal, un collier de perles et une sorte de pendeloque tressée et arrondie en forme de gousse; cette dernière partie couvrait la gorge, tandis que le fermail retombait au milieu du dos.

La robe de fin lin[3], c'est-à-dire de cette mousseline aérienne d'un

les, tandis que la triple tresse conserve sa position régulière. (D. 130. Leemans, *Monuments égyptiens du Musée d'antiquités des Pays-Bas*, II^e^ partie, *Mon. Civ.* pl. XXIV.) Le docteur Fouquet du Caire a en sa possession la réplique sur pierre de la coiffure de Leyde.

1. L'observation a été faite pour la première fois par M. Maspero.

2.

3. Le fameux *byssos*.

blanc neigeux qui faisait l'admiration des Grecs, consiste ici soit en une pièce unique drapée sans la moindre couture, pièce dont le bord extérieur est accusé en avant par un galon[1], tandis que la partie supérieure est remontée en écharpe sur l'épaule gauche de manière à laisser toute liberté au bras droit, — soit encore en un simple fourreau cousu et suspendu au-dessus des hanches par un lien, si ce n'est même par une double bretelle[2], qui se trouve ici forcément dissimulée. Dans cette dernière hypothèse, l'écharpe est formée par un voile indépendant.

L'inscription du pilier se borne à la courte formule d'un proscynème en l'honneur d'Isis :

Royale offrande à Isis, mère divine et régente de la Montagne. — Discours à tenir par tout venant : N'afflige pas le cœur de celle qui te supplie de lui permettre d'entrer dans la Nutirkhrit parmi les bienheureux à jamais!

Osiris n'est pas non plus oublié. L'inscription supérieure du socle s'adresse à lui :

Royale offrande à Osiris, chef de l'Occident, dieu grand, chef du Tosir, pour qu'il lui accorde de respirer le souffle du Nord, de franchir la porte de la Nutirkhrit, de se mêler aux âmes qui sont à tes côtés, de se désaltérer à la place désirée — pour le double de la supérieure des Recluses de Minou, Toui.

Les inscriptions latérales s'adressent à tous les dieux infernaux. Celle de droite :

O vous, tous les dieux de l'Occident, bienheureux de l'éternité, élargissez la place pour le Maître des Maîtres... disposez tout pour le chef de l'éternité. Admettez-moi à entrer dans vos domaines : je suis la servante d'Isis la Grande — pour le double de la Chanteuse de Minou. Toui.

Celle de gauche :

O vous, dieux de l'Occident, grands chefs qui discernez parfaite-

1. Ordinairement rouge. Cf. D. 132, Leemans, *loc. cit.*
2. La robe à bretelles est la plus fréquente sur les monuments.

ment la vérité, donnez-moi une place dans la Nutirkhrit, que je m'abreuve au tourbillon du fleuve — pour le double de la supérieure des Recluses de Minou, Toui.

Grâce à ces formules, Toui est en règle. Isis, Osiris, et tout ce que l'enfer compte de dieux bons ou mauvais, sont tenus d'ouvrir leurs portes, d'*élargir* la place réclamée pour le Maître des Maîtres, c'est-à-dire pour la défunte qui s'identifie à Osiris. Tout cela est aujourd'hui parfaitement connu et se passe aisément de commentaire.

Par contre, il y a lieu d'ajouter quelques observations au sujet du sacerdoce de la dame Toui.

Les inscriptions du socle la désignent comme *supérieure des Recluses de Minou* et aussi comme *chanteuse* du même dieu. Ces titres sont, à vrai dire, avec la variante du nom d'Amon (au lieu de Minou), de ceux qui reviennent le plus souvent dans le *cursus honorum* des dames thébaines d'un certain rang. A voir ainsi multipliée cette mention des Recluses, ou si l'on aime mieux des femmes d'un harem divin, sur les murailles des hypogées de Thèbes, ou sur les sarcophages, les linges et autres objets de la même provenance qui s'entassent un peu dans tous les musées, on se rend compte de l'importance d'une institution religieuse à laquelle Strabon accorde fort heureusement une mention qui ne fait place à aucun doute[1] :

Quant à ceux qu'ils révèrent par-dessus tout, ils (*les prêtres*) *lui consacrent une de ces jeunes filles aussi belles que parfaitement nées appelées par les Grecs Pallades* (*ou Pallacides*). *Libre à elle de se livrer alors à qui elle veut jusqu'à la purgation de ses menstrues. Après quoi, on lui donne un époux, mais on prend auparavant son deuil, dès qu'arrive le terme de sa prostitution.*

Cette coutume que M. Maspero considère comme une survivance de la période primitive où les femmes appartenaient à la commu-

1. Τῷ δὲ Διὶ, ὃν μάλιστα τιμῶσιν, εὐειδεστάτη καὶ γένους λαμπροτάτου παρθένος ἱεράται, ἃς καλοῦσιν οἱ Ἕλληνες παλλάδας (παλλακίδας Xylander et Dindorf in *Thesauro*)· αὕτη δὲ καὶ παλλακεύει καὶ σύνεστιν οἷς βούλεται, μέχρις ἂν ἡ φυσικὴ γένηται κάθαρσις τοῦ σώματος· μετὰ δὲ τὴν κάθαρσιν δίδοται πρὸς ἄνδρα· πρὶν δὲ δοθῆναι, πένθος αὐτῆς ἄγεται μετὰ τὸν τῆς παλλακείας καιρόν. (XVII, § 46, p. 817.)

nauté [1], nous paraît aussi devoir se rattacher à la conception générale de l'anthropomorphisme divin que les Égyptiens avaient poussée jusqu'à ses extrêmes conséquences. Du moment que le dieu est inscrit en tête de la hiérarchie humaine comme une sorte de roi placé à peine au-dessus du roi, et que toutes les prérogatives de la divinité se trouvent très exactement décalquées sur celles de la royauté, du moment qu'on lui attribuait des terres, des troupeaux, des palais, et jusqu'à une armée, comment aurait-on pu lui refuser un harem? Il est vrai qu'il abandonnait complaisamment l'usufruit de ces diverses richesses à son sacerdoce et à ses fidèles : il n'en avait pas moins la nue propriété.

Le dieu Khìm ou Minou de Koptos, qui tendait de plus en plus à se confondre avec Amon de Thèbes, devait aussi avoir, selon toute apparence, un sanctuaire à Thèbes. Sur les monuments nous le voyons échanger la plupart de ses attributs avec son puissant voisin, et donner naissance à l'Amon générateur, représenté sous la forme ithyphallique attribuée par la tradition au dieu de Koptos.

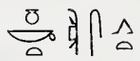
Il est à remarquer en tous cas qu'une princesse de la dynastie des grands prêtres, Isimkhebiou, porte simultanément les titres de supérieure des Recluses de Minou, d'Hor et d'Isis de Koptos ainsi que de principale supérieure des Recluses d'Amon [2].

La grande trouvaille de Deir-el-Bahari, à laquelle nous faisons cet emprunt, est très instructive au sujet des divers degrés de cette hiérarchie des concubines sacrées. Il paraît y en avoir eu quatre pour le moins : la Recluse simple (dont on ne trouve aucune trace dans cette série de documents), la supérieure des Recluses, *oïrit khonritiou* [3], la principale supérieure des Recluses, *oïrit khonritiou tapit* [4] et la haute supérieure principale des Recluses, *hrit oirit khonritiou tapit* [5].

La princesse Isimkhebiou, qui était honorée du IV^e^ degré, n'était

1. *Histoire ancienne des peuples d'Orient*, t. I^er^, p. 50.
2. Maspero, *La Trouvaille de Deir el Bahari. Mémoires de la Miss. du Caire*, t. I, p. 588.
3. La dame Taïouhrit, *ibid.*, p. 578.
4. La princesse Nsikhonsou, *ibid.*, p. 567.
5. La reine Tiouhathor Hontoouï, p. 576; une seconde Nsikhonsou, p. 590, etc.

avec cela que simple *supérieure des Recluses de Minou*. Il ne faut pas oublier que ces titres étaient portés par des dames de la plus haute aristocratie, mieux encore, par des princesses de la dynastie usurpatrice des grands prêtres d'Amon.

Cette circonstance nous permet de dater très approximativement notre statuette. Toui devait vivre à Thèbes entre les XX^e^ et XXII^e^ dynasties, c'est-à-dire à peu près à l'époque de Salomon. Le style des inscriptions est en cela tout à fait d'accord avec les données précédentes. En admettant même que dans les mots  : *je suis la servante d'Isis,* il faille voir, non une forme basse, véritable ἅπαξ λεγόμενον, mais un simple *lapsus calami*, il n'en est pas moins vrai que cette courte phrase est de celles qui reviendront sur les statuettes funéraires de cette époque. On en trouve des exemples notamment sur les statuettes en terre émaillée au nom de Zodptahenfônk.

Le fait que Toui est simplement désignée comme appartenant à la troupe des chanteuses sacrées du même dieu Minou, sans aucune autre mention honorifique, et surtout sans aucune parenté, est peut-être un indice que la Recluse est allée directement du harem de Minou au royaume d'Osiris, c'est-à-dire qu'elle a quitté ce monde avant d'être mariée. Peut-être est-elle morte à peine moins jeune qu'elle n'apparaît dans son portrait.

GEORGES BÉNÉDITE.

Le Caire, novembre 1894.

DEUX COUPES A FOND BLANC

DE STYLE ATTIQUE

MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHES V ET VI

Le Louvre a eu la bonne fortune d'acquérir, il y a quelques années, deux vases peints qu'on peut attribuer au plus bel art attique du v^e^ siècle. Ce sont deux coupes faites d'une argile extrêmement fine et ténue; quiconque les prend et les manie en constate avec étonnement l'extraordinaire légèreté. L'extérieur a été revêtu d'une couleur noire, brillante et lustrée; l'intérieur, d'un enduit blanc sur lequel on a peint une charmante figure de femme jouant de la lyre. Ici elle est assise et déchiffre avant de préluder; là, debout, elle s'accompagne en chantant : les deux compositions semblent se faire pendant l'une à l'autre.

La forme diffère de celle des coupes à pied ordinaires; la base est réduite à une simple saillie circulaire qui assure l'équilibre, comme dans une assiette. En revanche, les anses sont beaucoup plus grandes que d'habitude et dessinent, en partant de la panse, une courbure

hardiment prolongée dont la grâce attire l'œil et révèle dans le façonnage de la pièce un souci d'originalité aussi grand que dans le décor.

Voici la description technique de ces deux pièces :

C. A. 482 (planche V). — Sur un escabeau à pieds tournés, une jeune femme est assise, attentive à lire de la musique ou des vers dans un diptyque posé sur ses genoux; elle soutient de la main gauche une grande lyre placée debout sur sa jambe gauche, tandis que de la main droite, encore inactive, elle s'apprête à préluder. Sa tête est ceinte d'une bandelette dorée; ses longs cheveux s'étalent sur son dos et retombent par devant sur les épaules; elle porte au cou un collier, au bras droit un bracelet. Elle est vêtue de la longue et légère tunique ionienne, couvrant une partie du bras en forme de manches; un himation est jeté sur les genoux et enveloppe toute la partie inférieure du corps jusqu'à mi-jambe. Dans le champ sont suspendus, à droite un miroir à poignée, à gauche une couronne de fleurs. Une petite ligne droite, qui sous-tend la partie inférieure du cercle, forme terrain sous les pieds du siège.

Diamètre sans les anses, 0,148. — Hauteur, 0,036.

La coupe se compose d'une trentaine de morceaux recollés sans autre restauration que trois parties de plâtre qui n'atteignent pas la figure; les deux anses brisées n'ont pas été refaites. Une éraflure profonde a fait disparaître les pieds du personnage.

L'argile fine, un peu rosée, est revêtue extérieurement d'une couleur noire lustrée assez endommagée, intérieurement d'un engobe blanc mat qui a pris un ton légèrement doré; elle est visible en trois points, sous le fond du vase et sur une place laissée libre sous chaque anse; mais là même elle a été recouverte, suivant l'usage de la céramique attique, d'un ton rougeâtre.

La couleur a été appliquée au pinceau sur l'enduit blanc : c'était un noir plus ou moins délayé qui, dans les parties un peu opaques, a gardé son vrai ton, dans les parties plus minces a tourné tout à fait au brun jaune ou au rougeâtre. L'himation posé sur les genoux ne paraît pas avoir été exécuté différemment; c'est le même ton, étendu en couche unie et mince, et devenu complètement rouge. Un blanc léger, appliqué par-dessus le fond et devenu en partie jaunâtre, a servi à détailler les palmettes qui forment la bordure de l'himation. Peut-être le rouge violacé, qui sert aux retouches ordinaires des vases à figures rouges, a-t-il été employé pour rehausser le bord inférieur du manteau et quelques traits de la lyre, du diptyque, du siège. De plus, le céramiste s'est servi d'une sorte de pâte blanche pour la déposer en barbotine sur certains points de son dessin qui se trouvaient ainsi en relief et étaient destinés à être dorés : l'or ne s'est conservé qu'en quatre endroits, mais les saillies indiquent qu'il devait orner le diadème entier, le lobe de l'oreille droite, le collier et le bracelet, la clef droite de la lyre, enfin quatre points symétriques placés sur les montants et sur la caisse de l'instrument.

C. A. 483 (planche VI). — Debout, la tête penchée sur l'épaule gauche, une jeune femme, tenant de la main gauche une grande lyre inclinée, joue de la main droite en pinçant les cordes de l'instrument. Le visage est vu de trois quarts; d'après le dessin assez gauche de la bouche, placée sensiblement de travers et entr'ouverte, le peintre semble avoir voulu exprimer que la jeune musicienne chante en s'accompagnant. Elle est vêtue de la

tunique dorienne, rabattue sur la poitrine, laissant à découvert le bras tout entier et même une partie du flanc droit; elle porte au cou un collier, au bras un bracelet; sur ses longs cheveux flottants est posée une couronne de fleurs. Sur le sol, à gauche, se dresse une plante chargée de fleurs. Une petite ligne, qui sous-tend la partie inférieure du cercle, forme terrain sous les pieds nus du personnage.

Diamètre sans les anses, 0,14; avec les anses, 0,215. — Hauteur 0,036.

La coupe se compose d'une quarantaine de fragments recollés, sans autre restauration que cinq morceaux de plâtre très petits. Les anses ont chacune un morceau refait.

Les remarques techniques à faire sont à peu près les mêmes que pour le vase précédent. Cependant on remarque quelques petites différences. Obéissant à ce goût de dissymétrie, si étranger à nos produits modernes, si particulier aux Grecs comme aux Orientaux, l'artiste a placé les anses suivant un axe qui n'est nullement perpendiculaire à la ligne droite donnée par l'aplomb de la figure. Le fond du vase, au lieu de former une petite cuvette circulaire, est plat. Le ton rouge, placé sur les parties d'argile non recouvertes par l'enduit noir ou l'enduit blanc, est moins foncé; le lustre noir est plus brillant et mieux conservé.

L'emploi des couleurs est le même, mais les petites palmettes blanches, qui forment les broderies du vêtement, sont actuellement d'un ton rosé. Les petites saillies de barbotine, destinées à supporter la dorure, indiquent les fleurs de la couronne, le collier et le bracelet, les deux clefs de la lyre et le bout d'un lacet pendant de l'instrument (peut-être le plectre), enfin les fleurs de la plante; l'or n'a été conservé nulle part.

Les deux vases ont été reproduits d'après le procédé de M. Hellé qui supprime toute espèce de décalque ou d'aquarelle faite d'après le modèle et reportée ensuite sur le cuivre. L'objet a été photographié directement et les tons polychromes obtenus au moyen d'une superposition de planches colorées. Le style et les moindres détails des originaux sont donc rendus avec une scrupuleuse fidélité.

Il est vraisemblable que ces deux vases proviennent de la trouvaille qui fut faite, suivant les uns en Attique, suivant les autres à Érétrie dans l'île d'Eubée, et qui mit au jour, en 1890, une série de belles coupes à fond blanc de formes très analogues, autrefois réunies dans la collection van Branteghem[1]. Deux sont signées par le fabricant Sotadès; une troisième, par Hégésiboulos. J'ai pu examiner les originaux, lors de la vente qui eut lieu à Paris, au mois de mai 1892, et l'impression dont j'ai gardé le souvenir est que les coupes du Louvre révélaient une facture différente; elles se rapprocheraient plutôt de la coupe d'Hégésiboulos, mais avec une exécution plus soignée et plus fine.

Il est d'ailleurs permis de supposer que plusieurs mains ont tra-

1. Froehner, *Catalogue de vente de la Collection van Branteghem*, nos 159-167.

vaillé à ces coupes, toutes semblables qu'elles soient de forme et de technique. Puisque nous connaissons déjà deux fabricants différents, rien n'empêche qu'il y en ait eu un troisième. Il faudrait, en outre, prouver que Sotadès et Hégésiboulos ont peint les coupes qui portent leurs noms, ce qui est possible, mais non certain, puisque le verbe ἐποίεσεν pourrait faire allusion à l'office du potier.

Nous ne chercherons donc pas, pour ces diverses raisons, à mettre sur ces jolies compositions un nom d'auteur : mieux vaut leur conserver l'anonymat que de les parer d'une étiquette douteuse. Ce qui est sûr, c'est qu'elles sont de la même main et sortent du même atelier.

* * *

Si nous ne pouvons pas dire à qui nous devons les deux coupes du Louvre, nous savons au moins quelle école de peinture a le droit d'en revendiquer la création. En effet, elles ont leur place toute marquée dans une série déjà riche de coupes à fond blanc que tout le monde attribue sans conteste à l'école attique et dont la date va de la fin du VI[e] siècle jusqu'au milieu du V[e]. M. Klein, le premier, a donné une liste de ces coupes [1]. M. Hartwig l'a complétée dans un récent ouvrage [2]. Ce travail de récapitulation est trop bien fait pour qu'il soit utile d'y revenir.

1. *Euphronios*, 2[e] édit., p. 248-249.

2. *Meisterschalen*, p. 499-502, en note. Comme tout le monde n'a pas sous la main la belle, mais coûteuse publication de M. Hartwig, je reproduis ici les détails essentiels de son énumération :

1. Cavalier et chien (fig. noires). Revers, Animaux (fig. noires). Signature de Pamphaios (Collect. Bourguignon à Naples; *Arch. Zeitung*, 1884, pl. 16). — 2. Ménade. Rev. Dionysos et son thiase (fig. rouges). Signature de Brygos (Musée de Munich, *Catalogue*, n° 332; Baumeister, *Denkmäler*, fig. 928). — 3. Ephèbe embrassant une femme (fig. rouges). Rev. à fond blanc, Hommes couchés (Trouvé au cap Kolias, Musée de Gotha; *Monumenti dell' Inst.* X, 37). — 4. Thésée et le taureau? Rev. Dispute du trépied; Combat d'Achille et de Memnon? (Fragments trouvés à Naukratis en Égypte; Hartwig, *Meisterschalen*, pl. 50). — 5. Tête d'homme (fragment de revers, même provenance). — 6. Deux person-

Pour les origines fort anciennes de la peinture à fond blanc, je renverrai le lecteur à un article du *Bulletin de correspondance hellénique*[1] où j'ai essayé de marquer la filiation qui unit ces coupes du v^e^ siècle aux primitifs essais de Chypre et de Mycènes, en passant par les poteries béotiennes du style géométrique, les œnochoés et les plats rhodiens, les coupes cyrénéennes, les cratères corinthiens et enfin les lécythes à figures noires.

Ce n'est pas, comme on l'avait cru, une phase isolée, une tentative brillante, mais infructueuse, de l'industrie attique que nous avons

nages (fig. rouges); autour d'eux une zone de personnages sur fond blanc (Cabinet des Médailles à Paris; Hartwig, fig. 61). — 7. Achille et Diomède? Rev. Course de chevaux (Musée de Berlin, Furtwaengler, *Catalogue*, n° 2282; Hartwig, pl. 51 et 52). — 8. Orphée et Ménade (Acropole d'Athènes; Harrisson, *Journ. of hell. stud.*, IX, pl. 6). — 9. Naissance d'Anésidora. Rev. (fig. rouges), Chevaux et éphèbes (Lenormant et de Witte, *Elite céramographique*, III, pl. 44). — 10. Héraklès et Athéna. Rev. (fig. rouges), Exploits d'Hercule (Coupe disparue. *Bullettino dell' Inst.*, 1829, p. 19). — 11. Héraklès et Iphitos (Musée du Louvre; voir plus loin, fig. 3, p. 53). — 12. Europe sur le taureau. Rev. (fig. rouges), Eros volant (Musée de Munich; O. Jahn, *Catalogue*, n° 208; Overbeck, *Atlas Kunstmytholog.*, VI, 19). —13. Aphrodite sur un cygne (Trouvé à Camiros de Rhodes, Musée Britannique; Rayet-Collignon, *Céramiq. grecque*, pl. 10). — 14. Héraklès et Amazone (Forme d'assiette, Musée d'Athènes; Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenbild.*, pl. XI, 3). — 15. Homme sur un lit et jeune échanson. Rev. (fig. rouges), Banquet (Trouvé sur l'Acropole d'Athènes, Musée de Berlin; *Catalogue*, n° 4059). — 16. Héra. Rev. (fig. rouges), Départ de Triptolème, (Musée de Munich; *Catalogue*, n° 336; Thiersch, *Bemalte hell. Vas.*, pl. 3). — 17. Aethra et Akamas. Rev. (fig. rouges), Scènes de gynécée (Musée de Munich; *Catalogue*, n° 341). — 18. Éphèbe courant avec lance. Rev. (fig. rouges), Personnages fragmentés, style de la seconde moitié du v^e^ siècle (Musée Britannique D. 60). — 19. Silène. Rev. (fig. rouges), Scènes de gynécée (*Collection Jatta*, n° 1539; *Annali dell' Inst.*, 1877, pl. Q) — 20. Scène de libation. Rev. Figures rouges fragmentées (Musée d'Athènes; *Mittheilungen des deut. Inst.*, 1881, pl. 4). — 21. Tête de femme (Fragment d'Egine, collection du baron Wasberg; Klein, *Euphronios*, 2^e^ édit., p. 249). — 22. Femme faisant tourner un sabot; signature d'Hégésiboulos (Ancienne collection Branteghem; Frœhner, *Catalogue*, n° 167, pl. 42). — 23. Femme cueillant les fruits d'un arbre (Hespéride?); signature de Sotadès (*Ibid.*, n° 164, pl. 39). — 24. Glaukos et le devin Polyeidès; signature de Sotadès (*Ibid.*, n° 166, pl. 41). — 25. Cadmus et le dragon (*Ibid.*, n° 165, pl. 40). — Pour les discussions auxquelles a donné lieu la publication de la coupe à fond blanc représentant la légende d'Athamas et de Néphélé (Frœhner, *La Collection Tyszkiewicz*, pl. 12), voy. la *Philologische Wochenschrift* de Berlin, t. XXIV, 1894, p. 1531. Bien que l'aspect de la planche soit défavorable, je me ferais scrupule d'émettre un avis sans avoir vu l'original qu'un juge compétent comme M. Hartwig a déclaré authentique.

1. T. XIV, 1890, p. 376-382.

sous les yeux. C'est l'apogée d'un art longuement mûri et perfectionné, qui n'a pas dit encore son dernier mot avec les coupes à fond blanc; car les lécythes polychromes, ornés de sujets funéraires, seront encore, dans la dernière moitié du v^e^ siècle, les représentants de la même technique.

On a fait valoir, pour marquer le caractère insolite de la coupe à fond blanc, qu'un vase de cette forme se prêtait mal à l'application d'un engobe blanc et délicat, que le contact fréquent d'un liquide aurait nécessairement altéré l'enduit et les peintures, que, par suite, on ne devait pas s'en servir[1]. La coupe ainsi décorée aurait été une sorte de bibelot précieux, un ustensile sans emploi pratique, idée peu conforme à l'esthétique des industriels grecs qui visent toujours à concilier l'utile et le beau.

Il est certain que le problème est résolu plus heureusement par l'œnochoé ou par le lécythe, dans lesquels le liquide séjourne aussi longtemps qu'on veut, sans toucher à la couverte blanche ni aux peintures qui sont dessus. Mais on remarquera que l'erreur, si elle existe, n'est pas imputable aux céramistes athéniens, car la coupe d'Arcésilas, la coupe de Polyphème et tant d'autres sont là pour prouver qu'ils suivaient à cet égard une tradition déjà ancienne.

De plus, nous savons mal quel degré de résistance pouvait offrir à un liquide qui n'y séjournait guère — le temps de verser et de boire — une coupe à fond blanc quand elle était bien faite et bien cuite avec ses couleurs et ses dorures. Je crois que ces beaux spécimens de l'art antique ont été soumis à une épreuve bien autrement rude et périlleuse, en séjournant pendant des siècles dans la terre humide d'un tombeau, et vraiment nous ne pouvons qu'admirer la façon dont ils s'en sont tirés : bien des vases à figures noires ou rouges, malgré la qualité résistante de leur lustre, ne nous arrivent pas en meilleur état.

Sans entrer dans une étude approfondie des peintures polychromes sur fond blanc — ce qui excéderait de beaucoup les limites d'un

1. Klein, *Euphronios*, 2^e^ édit., p. 253-254.

simple article — je noterai l'intérêt général que cette céramique a dans l'histoire de la peinture grecque.

D'abord, c'est elle qui se rapproche le plus de l'aspect que nous prêtons en imagination à la grande peinture, à une fresque de Mikon ou de Polygnote[1] : le dessous du tableau, enduit de marbre, plaquette de bois ou d'ivoire, est représenté par la couverte blanche, les quatre couleurs[2] par les tons noirs, blancs, rouges, bleus des coupes ou des lécythes funéraires, avec toutes les variétés de nuances que la cuisson ou le temps ont introduites dans chacun de ces tons.

Ensuite, la coupe à fond blanc nous fait assister, en quelque sorte, aux préliminaires de la grande découverte qui illustrera le nom d'Apollodore, le σκιαγράφος, le peintre qui, vers la fin du v^e^ siècle[3], inventa le clair-obscur ou du moins la façon de donner du relief aux corps en les ombrant[4].

M. Hartwig[5] a contesté à M. Klein le droit d'attribuer à l'influence d'Apollodore le souci de polychromie si manifeste dans les œuvres que nous étudions, et il cite à ce propos l'alabastre de Pasiadès, une coupe de Pamphaios, la coupe du cap Kolias et une coupe de Brygos comme les étapes successives de la technique polychrome sur fond blanc, pendant une période certainement antérieure à Apollodore.

On peut en dire autant de l'art d'ombrer les figures qui fut, plus que l'emploi de couleurs variées, la véritable et capitale découverte mise par les anciens sous le nom d'Apollodore, celle qui devait conduire au clair-obscur des peintres modernes. Nous pouvons juger par de curieux lécythes du Musée de Berlin[7], probablement fabriqués dans

1. Cf. C. Robert, 17^e^ *Hallisches Programm*, 1893, p. 58. Voy. les réserves faites par Schöne, *Zu Polygnot's delphischen Bildern* (*Jahrbuch des deut. Inst.*, 1893, p. 189).

2. Cicéron, *Brutus*, VIII, 70.

3. Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 60. « in quibus primus refulsit Apollodorus Atheniensis LXXXXIII olympiade » (= 408-407 av. J.-C.).

4. Pline, *Ibid.*

5. *Meisterschalen*, p. 493.

6. *Euphronios*, p. 251-252.

7. P. Girard, *La Peinture Antique*, fig. 122, 123.

les premières années du IVe siècle, que cette invention consista surtout dans l'emploi de *hachures* faites à larges traits au pinceau avec une couleur un peu sombre, ce qui mettait un côté de l'objet dans l'ombre en donnant à l'autre partie de la lumière et du relief. Or les débuts de cette technique remontent à la première moitié du Ve siècle, et non au temps d'Apollodore.

M. Furtwaengler, le premier, a noté, dans sa minutieuse description des vases de Berlin, certaines coupes[1] où l'artiste a visiblement cherché à modeler quelques accessoires, comme un bouclier, au moyen de petites hachures placées sur le pourtour de l'arme. On remarque la même particularité au Musée du Louvre sur la coupe de la Prise d'Ilion[2] signée par Brygos (fig. 1). Quelques-unes des coupes à fond blanc, en particulier celles de Sotadès que je placerais un peu après le milieu du Ve siècle, offrent des exemples remarquables du système en hachures. Le tumulus qui renferme Glaukos et le devin Polyeidès porte sur tout le pourtour une série de stries qui en indiquent la forme convexe[3]. Mais le spécimen le plus curieux à cet égard est le fragment de Cadmus combattant le dragon : toute la partie du vêtement qui recouvre le bras gauche est modelée au moyen de hachures fort

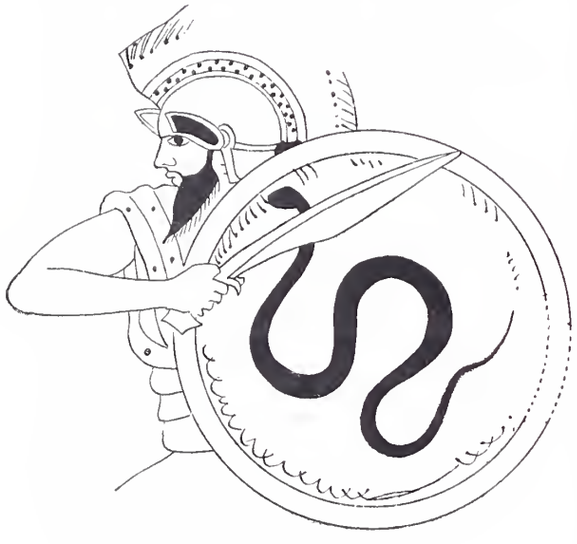


Fig. 1.

1. *Vasensammlung im Antiquarium*, nos 2293, 2294.

2. Ces détails sont omis ou inexactement rendus dans la planche I de l'*Iliupersis* d'Heydemann; c'est pourquoi j'ai fait exécuter par M. Devillard le dessin plus fidèle que donne la fig. 1. Voy. aussi dans les *Meisterschalen* de M. Hartwig, les planches 56,2 et 59,2.

3. Fœhner, *Catalogue de la Collection van Branteghem*, no 166, pl. 41. On ne peut pas en juger sur cette reproduction; mais j'ai sous les yeux une photographie, obligeamment communiquée par M. van Branteghem, qui a été faite peu de temps après la découverte et qui rend très nettement ce détail.

analogues à celles qu'exécuterait un dessinateur moderne, d'une facture très serrée dans les parties qui doivent rester obscures, plus large et plus lâche aux endroits où frappe la lumière[1]; grâce à ces contrastes d'ombre et de clarté la rondeur du bras se fait sentir sous l'étoffe avec un relief surprenant (fig. 2)[2].

Tous ces procédés techniques nous montrent que l'invention d'Apollodore avait été précédée par une assez longue période d'essais et de tâtonnements qui durent occuper beaucoup de grands artistes pendant la première moitié et un peu après le milieu du v^e^ siècle, car il est probable que les céramistes n'ont pas trouvé eux-mêmes ces perfectionnements délicats et qu'ils les empruntaient simplement aux peintres en renom de leur temps. Apollodore n'a fait sans doute que résumer les travaux de nombreux devanciers, mais, en donnant la solution décisive et pratique du problème, il a conquis le renom d'inventeur, comme plus tard on devait dire des Van Eyck qu'ils avaient découvert la peinture à l'huile.

Fig. 2.

Ces remarques nous serviront aussi à fixer la date approximative des deux coupes du Louvre.

Dans la série des peintures sur fond blanc, elles se placent entre la coupe de Berlin ou la coupe de l'Acropole, qui sont du même auteur[3], et les coupes de Sotadès; car, d'une part, elles

1. J'avais pensé, d'après la photographie que j'ai entre les mains, que le peintre avait poussé l'esprit d'observation jusqu'à mettre une lumière blanche et frisante sur la partie la plus convexe du manteau enroulé sur le bras. Sur ma demande, M. Cecil Smith a eu l'obligeance d'examiner l'original, qui se trouve actuellement au Musée Britannique, et il m'écrit que l'intervalle blanc, visible à cet endroit, n'est qu'un *lusus naturæ :* en réalité, les fines hachures continuent à couvrir cet espace, mais comme elles sont extrêmement légères et un peu effacées à cette place, l'œil ne les découvre qu'avec peine et le cliché photographique ne les a pas conservées.

2. Détails également visibles sur la photographie d'après laquelle j'ai fait exécuter la fig. 2, un peu agrandie; ils étaient inexactement reproduits dans la pl. 40, n° 165, du *Catalogue*.

3. Voy. plus haut, p. 42, note 2, n^os^ 7 et 8. Cf. Hartwig, *op. l.*, p. 490.

ont perdu toute trace d'archaïsme, elles appartiennent, par la forme du contour des yeux bien placés de profil, par l'essai du trois quarts dans le visage, à une école de peinture qui annonce l'avènement des principes classiques du dessin ; et, d'autre part, elles n'ont pas encore la légèreté animée et spirituelle des petits tableaux dont Sotadès est probablement l'auteur, elles ne présentent pas les recherches de modelé qui seront la plus précieuse conquête de l'art pictural dans la seconde moitié du v^e^ siècle.

Je les rangerais donc à côté de la coupe d'Hégésiboulos, à une date voisine du milieu du v^e^ siècle.

* * *

Quel sujet le peintre a-t-il voulu représenter? Je crois qu'on peut donner le nom de Muses aux deux femmes jouant de la lyre, sans qu'il soit possible de préciser beaucoup plus.

Pourquoi, dira-t-on, ne pas reconnaître ici de simples mortelles, charmant leurs loisirs dans l'intérieur du gynécée, comme on le voit sur d'autres vases attiques du v^e^ siècle[1] ?

On remarquera d'abord que dans la série des coupes à fond blanc connues[2] les sujets religieux et héroïques sont de beaucoup les plus fréquents. Ensuite, le costume somptueux, les riches parures, les longs cheveux dénoués des deux femmes n'annoncent pas une condition ordinaire, et ce n'est pas dans cet appareil qu'on a l'habitude de se livrer à un simple divertissement. Tout au moins faudrait-il imaginer que ce sont des femmes poètes, des musiciennes célèbres, et, en effet, la ressemblance de coiffure et de costume est assez frappante entre les joueuses de lyre qui nous occupent et la Sapho qui figure sur un vase du Musée de Munich[3] ; la pose même de la poétesse,

1. Gerhard, *Auserles. Vasenbilder*, pl. 304-306.

2. Voy. plus haut, p. 42, note 2.

3. O. Jahn, *Vasensamml. zu München*, n° 753 ; Comparetti, *Museo italiano d'antichità classica*, II, 1886, p. 51, pl. IV.

debout, le visage vu de trois quarts, tenant la lyre très penchée à gauche, rappelle beaucoup l'attitude d'une de nos musiciennes. Je serais donc porté à croire que cette dernière, comme la Sapho de Munich, dérive d'un original célèbre, qui aurait été plus ou moins modifié par les céramistes, suivant leur méthode de libre interprétation.

Mais cette raison suffit-elle pour donner le nom de Sapho aux deux joueuses de lyre du Louvre et voir là une double représentation de la célèbre Lesbienne sous deux aspects différents? Je ne le crois pas.

Comme l'a remarqué très justement M. Comparetti [1], la représentation de Sapho, au v^e^ siècle, ne peut avoir la valeur d'un portrait, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. C'est une conception purement imaginaire, et la Sapho aussi bien que l'Alcée du vase de Munich n'ont droit à ces noms qu'à cause des inscriptions placées à côté d'eux. Le peintre n'a nullement songé à leur donner un cachet de personnalité bien marqué; il s'est servi de types classiques d'hommes et de femmes, surtout de dieux et de déesses, qu'il a baptisés de noms historiques : la preuve en est dans le revers même du vase de Munich, qui représente Dionysos et une Ménade avec un type de figure et un costume fort analogues à ceux d'Alcée et de Sapho [2].

Par conséquent, en l'absence d'inscriptions, il serait fort téméraire de désigner sous le nom de Sapho les deux femmes jouant de la lyre qui décorent les coupes du Louvre. Il faut leur laisser la signification assez impersonnelle que le peintre a entendu leur donner et penser qu'il a pris son sujet dans le cycle plus étendu et plus abstrait des Muses.

Objectera-t-on qu'un artiste, désireux de représenter deux Muses, aurait sans doute songé à les caractériser et à les distinguer l'une de l'autre avec précision, qu'il n'aurait pas donné à toutes deux le même attribut? La réponse est dans une étude détaillée du type des Muses, qui n'est plus à faire après la dissertation de M. O. Bie sur ce sujet [3].

1. *Op. l.*, p. 49-50.

2. *Ibid.*, pl. IV.

3. *Die Musen in der antiken Kunst*, 1887; cf. Fougères, *Bull. de corr. hell.*, 1888, p. 116-118; S. Reinach, *Gazette Archéologiq.*, 1887, p. 133.

Au VI^e^ et dans la première moitié du V^e^ siècle, le nombre et les attributs distinctifs des Muses ne sont nullement déterminés ; on en fait le plus souvent une triade qui se confond avec les Nymphes et les Saisons.

Sur un vase peint qui peut appartenir à la seconde moitié du V^e^ siècle, les accessoires placés entre les mains des Muses présentent encore une très libre variété : par exemple, à côté de femmes qui tiennent le *volumen* et des coffrets, on trouve deux joueuses de flûte, trois joueuses d'instruments à cordes (lyre, cithare et trigonon)[1]. Sur un second vase de la même époque, cinq femmes désignées comme Muses par les noms d'Euterpe, Thalie, Calliope, Polymnie et Clio, ne portent pas autre chose qu'une cassette, une guirlande et une double flûte[2].

Sur les bas-reliefs de Mantinée, qui sont de la première moitié du IV^e^ siècle, et peut-être de la main même de Praxitèle, deux Muses différentes tiennent le *volumen*[3].

Même dans le bas-relief d'Archélaos, l'Apothéose d'Homère, attribuée au II^e^ siècle avant notre ère, on remarquera que la lyre est entre les mains de trois personnages distincts : Apollon, Terpsichore et Erato[4].

On ne saurait donc s'étonner de voir deux Muses lyricines dans des peintures appartenant au milieu du V^e^ siècle.

Enfin, quoique ces deux coupes aient été trouvées ensemble, nous ne saurions affirmer qu'elles fussent destinées par le fabricant lui-même à se faire pendant. Elles auraient pu aller à des acheteurs différents et, dans ce cas, rien n'empêche de prêter au peintre l'idée d'avoir présenté sous deux aspects l'image d'une seule et même divinité.

1. Lenormant et de Witte, *Elite céramogr.*, II, pl. 86. Le nombre de neuf femmes est l'argument capital pour voir ici des Muses plutôt qu'une scène de gynécée; il n'est pas absolument décisif et les vases suivants sont plus démonstratifs.

2. *Id.*, pl. 86A. Le rouleau de Polymnie est dû à une restauration. Cf. encore Gerhard, *Trinkschal. und Gefaesse*, pl. 17, n^os^ 1 et 2.

3. Fougères, *Bull. de corr. hell.*, 1888, pl. 2, 3.

4. S. Reinach, *Gazette Archéologiq.*, 1887, pl. 18.

La ressemblance typique que présente la Muse assise (pl. V) avec beaucoup de figures d'Apollon lyricine[1] achève de prouver la filiation qui existait dans l'esprit de l'auteur entre son sujet et le dieu de la musique. On peut même dire qu'en réalité, c'est une simple transformation d'un type pictural très connu, Apollon assis et jouant de la lyre : le peintre n'a rien eu à changer aux draperies ni aux traits du visage qui offrent souvent chez Apollon un caractère très féminin ; il lui a suffi de dessiner une poitrine de femme et d'ajouter quelques bijoux au cou, à l'oreille et au bras.

J'ai signalé plus haut la ressemblance de la Muse debout (pl. VI) avec la Sapho de Munich. Ici encore, le peintre a donc pu avoir des modèles sous les yeux. Si son dessin est moins parfait, la faute n'en est peut-être pas tant à lui-même qu'à l'original dont il s'inspirait, car les mêmes imperfections se retrouvent à peu près dans le visage et, en particulier, dans la bouche de la Sapho.

En effet, le problème que les dessinateurs grecs ont mis le plus longtemps à résoudre est celui de la figure vue de trois quarts.

On s'accorde aujourd'hui à reconnaître que le peintre Cimon de Cléonées, vers la fin du VI^e^ siècle, fut le premier à faire, suivant l'expression de Pline, des *catagrapha*, c'est-à-dire des *raccourcis*[2]. Mais, d'après les peintures céramiques que nous connaissons de cette époque, comme celles d'Epiktétos ou de Chachrylion, il paraît certain que le principe du raccourci fut d'abord appliqué aux corps, et non aux visages. Le dessin des visages vus de trois quarts n'apparaît pas avant l'époque d'Euphronios et d'Onésimos, c'est-à-dire aux environs des Guerres Médiques[3] ; il n'atteint son complet perfectionnement qu'à la fin du V^e^ siècle.

1. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. 15, 29 ; Lenormant et de Witte, *Elite céramographiq.*, II, pl. 3, 4, 36 B ; Overbeck, *Atlas Kunstmytholog.*, pl. 19 (23, 24), 20 (10, 12), 21 (19, 20), etc. Voy. aussi de La Borde, *Collection de Lamberg*, I, pl. 11 (Muse assise, jouant de la flûte dans une attitude très semblable, en face d'Apollon qui tient le laurier).

2. P. Girard, *La Peinture antique*, p. 142 ; Studniczka, *Jahrbuch*, 1887, p. 157 ; Holwerda, *Jahrbuch*, 1890, p. 258 ; Hartwig, *Meisterschalen*, p. 154 et suiv.

3. M. Hartwig, *Op. l.*, p. 544, cite comme un des plus anciens spécimens de la figure

La Muse debout de la coupe du Louvre, comme la Sapho de Munich, constitue un document précieux pour l'histoire de cette technique et représente une étape intermédiaire. Sa gaucherie a le charme des œuvres enfantées par le désir du progrès.

La jolie plante grêle, qui dresse aux pieds de la Muse ses tiges menues et fleuries, est issue du même sentiment.

Rien n'est plus rare chez les Grecs du v^e^ siècle que le souci du décor pittoresque. On regrette dans leurs œuvres cette lacune; on est reconnaissant à ceux qui indiquent d'un simple trait le regard jeté sur le dehors, comme on aime à saluer, dans un vers de La Fontaine ou dans une phrase de J.-J. Rousseau, ce naissant amour de la nature qui deviendra, dans la littérature moderne, une source profonde et intarissable d'émotions.

A cet égard, la coupe du Louvre forme la transition entre les œuvres d'Euphronios, où l'élément pittoresque est réduit à l'indication d'un tronc d'arbre, d'un arbrisseau[1], et celles de Sotadès, où l'on trouve déjà des créations plus complètes et plus gracieuses, comme l'arbre des Hespérides, comme la touffe de roseaux où le dragon de Thèbes déroule ses anneaux[2].

* * *

Je terminerai cette étude en publiant une troisième coupe à fond blanc qui depuis longtemps est exposée au Louvre, car elle y est entrée en 1863 avec la Collection Campana, et qui, malgré l'état de mutilation où elle se trouve, mérite d'être connue autrement que par des descriptions[3]. On y voit Hercule, saisissant par les cheveux et

vue de trois quarts une tête de Centaure sur une coupe attribuée à Onésimos (*Ibid.*, pl. 59, 2).

1. Cf. Klein, *Euphronios*, 2^e^ édit., p. 55, 89, 195, 214.

2. Froehner, *Collection van Branteghem*, n^os^ 164, 165, pl. 39, 40.

3. Elle a été brièvement mentionnée par M. Furtwaengler dans un article du *Lexikon der Mythologie* de Roscher, I, p. 2233 ; elle figure dans la liste de M. Hartwig sous le n° 11.

renversant de son lit un homme en partie effacé (fig. 3). Comme l'a dit M. Furtwaengler, il n'y a guère qu'Iphitos, fils d'Eurytos, qui puisse être identifié avec ce personnage surpris dans sa maison et tué par le héros[1].

Voici la description détaillée de cette pièce :

Coll. Campana, 972 (fig. 3). Hercule nu, barbu, portant au côté l'épée suspendue à un mince baudrier, saisit par les cheveux et renverse de son lit un homme dont il ne reste plus

Fig. 3.

que la nuque, le bras droit élevé en l'air, la partie droite du torse et les deux jambes qui s'agitent, sortant d'un manteau ou d'une couverture jetée sur le lit. Ce lit a des supports plats sculptés, ornés de volutes ioniques, de palmettes et d'étoiles, un rebord décoré également de petites rosaces en étoiles; les volutes sont faites par le procédé de la barbotine et offrent un relief sensible, probablement destiné à la dorure; deux coussins, à longues raies noires parallèles, sont placés au chevet. La ligne de terrain est indiquée par une bande d'oves. Dans le champ, à gauche, sont suspendus un petit lécythe et une draperie

1. Cf. Roscher, *Op. l.*, II, p. 310-314.

pliée; au centre on distingue, en petites lettres d'un noir jauni, le commencement du nom d'Hercule, HEP.

La peinture a été exécutée en couleur noire, d'abord déposée en teinte mince et unie dans certaines parties comme la tête et la barbe d'Hercule, la nuque d'Iphitos, et tournée au jaune doré, puis employée en masse plus compacte pour les boucles de cheveux et de barbe, les ornements du coussin, les contours des corps qui sont restés plus sensiblement noirs; pourtant, en quelques endroits comme le pied droit du lit, le fond blanc lui-même a pris une teinte dorée uniforme. Le peintre s'est servi, en outre, d'un autre ton, rouge vineux, pour la draperie couvrant les jambes d'Iphitos, toute parsemée d'un grènetis saillant, pour le baudrier qui soutient l'épée d'Hercule et pour le bord de la draperie suspendue.

Diamètre sans les anses, 0,31. — Hauteur, 0,15.

Terre rouge, mêlée de paillettes de mica. Engobe blanc sali, couvrant l'intérieur de la coupe sauf les rebords. Revers complètement noir, sauf dans la partie qui est sous chaque anse.

La coupe a beaucoup souffert et a été l'objet de nombreuses restaurations; le pied lui-même et les anses, qui sont antiques, ne lui appartiennent peut-être pas. Une partie du visage, le ventre et les cuisses, la main droite d'Hercule, toute la partie gauche du torse et le visage d'Iphitos ont été dessinés par une main moderne sur des parties rajustées en plâtre. Ces restaurations ont été supprimées dans la figure ci-jointe, car elles sont souvent fausses et mal conçues : ainsi la victime d'Hercule a une large barbe et des traits un peu barbares, qui viennent sans doute d'une confusion avec l'histoire de Procuste étendu par Thésée sur son fameux lit. Par une autre méprise, le dessinateur a représenté Iphitos avec la tête renversée en arrière, vue du profil gauche et faisant face à Hercule; la partie des liens qui ceignent la tête et que le héros saisit à poignée prouve au contraire avec évidence que la partie subsistante est la nuque et que l'homme renversé du lit avait la tête vue du profil droit, abattue sur l'épaule gauche.

Cette coupe, si elle était complète, compterait parmi les meilleurs exemplaires de la série que nous venons d'étudier.

Comme le remarque M. Hartwig[1], la ligne de terrain est ici figurée par des oves, et ce petit détail se rencontre dans une coupe à fond blanc trouvée en Égypte, à Naukratis. Or, ce dernier vase a été attribué à Euphronios[2] et l'on serait tenté, d'après cet indice, de rattacher la coupe du Louvre à la même école.

La comparaison avec la célèbre coupe des Exploits de Thésée, qui appartient aussi au Louvre, n'est pas défavorable à cette idée : la coiffure d'Iphitos, la pose d'Hercule, le dessin de sa bouche entr'ou-

1. *Op. l.*, p. 500, note, n° 11.
2. *Ibid.*, pl. 50, p. 498.

verte, l'aspect de la draperie suspendue dans le champ trouvent des analogies correspondantes dans le groupe de Thésée précipitant Skiron du haut de son rocher[1].

On remarquera que je parle seulement de l'école d'Euphronios, et non de son œuvre propre, car on s'empresse beaucoup trop vite, à mon avis, de caractériser le style de tel et tel maître en prenant pour base de raisonnement des peintures auxquelles ils n'ont peut-être pas mis la main. C'est le principal reproche qu'on pourrait faire au livre si documenté et si utile de M. Hartwig, et M. Furtwaengler a déjà protesté contre ces exagérations, en marquant la différence à établir entre ἔγραψεν et ἐποίεσεν[2].

Nous pouvons considérer une peinture comme l'ouvrage authentique d'un maître, lorsqu'il a pris soin d'indiquer lui-même par le mot ἔγραψεν le rôle actif qu'il a joué à côté du potier. S'il y a seulement ἐποίεσεν, c'est une estampille plus vague qui n'implique pas nécessairement la collaboration directe du signataire comme peintre : sans doute, en certains cas, le peintre lui-même y a eu recours; mais d'ordinaire elle désigne plus spécialement le potier, ou bien elle peut spécifier que le fabricant prend la responsabilité d'une œuvre qui a été faite chez lui, sous sa direction, tout au moins sous son contrôle. Si enfin il n'y a aucune inscription, pourquoi les ressemblances de composition et de style ne s'expliqueraient-elles pas par la production d'œuvres dues à des élèves ou à des fabricants d'ordre secondaire, qui imitaient les créations du céramiste le plus renommé et présentaient au public des peintures rappelant « sa manière », mais privées de sanction officielle?

N'est-ce pas ainsi que dans l'histoire artistique de la Renaissance et des Temps modernes, nombre de tableaux sont attribués à l'école d'un maître connu, alors même qu'il n'y a pas touché?

C'est dans ce sens et avec cette réserve que je rattacherais la

1. Cf. *Monuments publ. par l'Associat. des Études grecques*, 1872, pl. 2.
2. *Berliner Philologische Wochenschrift*, 1894, p. 141.

coupe à fond blanc du Louvre, Hercule et Iphitos, qui ne porte aucune signature, à la coupe des Exploits de Thésée, qui est munie de l'estampille : Εὐφρόνιος ἐποίεσεν.

Pour cette dernière, nous pouvons considérer comme vraisemblable qu'elle est de la main du maître, comme certain qu'elle a été faite dans son atelier. L'autre, à moins que la signature n'ait disparu avec les parties manquantes du vase, prend place seulement parmi les œuvres anonymes de la même école.

E. POTTIER.

UN

BAS-RELIEF DE PANTICAPÉE (KERTCH)

AU MUSÉE D'ODESSA[1]

PLANCHE VII

La grande influence exercée par l'art ionien sur l'art attique dans la période qui a précédé celle de Phidias a été mise en lumière d'une manière éclatante par la découverte des statues féminines de l'Acropole. On a reconnu que le raffinement, la recherche de la grâce poussée jusqu'à la manière, comme aussi l'usage et l'abus des formules qu'entraîne toujours et partout le maniérisme, avaient été les caractères dominants de l'art attico-ionien avant que l'intervention des écoles doriennes ne ramenât le goût dans une voie plus large et plus austère. Cette réaction ne se produisit pas seulement dans le domaine de la sculpture : nous savons par les auteurs classiques qu'elle s'étendit aux mœurs et même au costume. Les environs de l'année 460 voient se

1. Les parties essentielles de ce mémoire ont été communiquées à la *Société des Études grecques* le 1er juin 1893 (*Revue des Études grecques*, 1893, p. 295; cf. *Revue critique*, 1894, I, p. 103, note 1).

dessiner, dans l'hellénisme occidental, la supériorité de l'esprit dorien sur celui de la sensuelle et molle Ionie. Le siècle de Périclès doit sa grandeur à cette victoire, si l'on peut dire, du génie de la Grèce propre sur celui de la Grèce asiatique.

Les œuvres de sculpture découvertes sur l'Acropole nous fournissent de nombreux spécimens de l'art ionien implanté en Attique pour la période qui s'étend de 520 environ à 480. De 480 à 450, nous ne savons presque rien : l'histoire de la formation de l'art classique nous échappe encore.

L'Ionie même a donné peu d'œuvres d'art que l'on puisse rapporter au début du v^e^ siècle. Presque toutes celles que l'on connaît sont plus anciennes. De Smyrne, nous n'avons rien; de Milet, seulement les statues des Branchides, qui sont certainement antérieures à 530. C'est à Athènes, à Délos et dans la Grèce du nord que nous trouvons les monuments les plus nombreux de l'archaïsme ionien.

La Grèce du nord ne s'arrête pas à l'Hellespont. Dès le milieu du VII^e^ siècle, la plus riche des villes ioniennes, Milet, avait envoyé des colons sur la rive septentrionale du Pont-Euxin. Panticapée, qu'Ammien Marcellin appelle « la mère de toutes les cités maritimes du Bosphore[1] », fut fondée au plus tard en 540 avant notre ère[2]. La richesse extraordinaire des tombeaux de Kertch en vases et en bijoux grecs du v^e^ siècle atteste la prospérité de cette ville, centre d'une civilisation ionienne quelque peu mêlée de barbarie scythique, dont l'influence sur l'Europe centrale n'a commencé à être reconnue que de notre temps.

Comme dans toutes les villes maritimes qui n'ont pas cessé d'être habitées, il n'existe à Kertch que peu de vestiges d'édifices anciens et l'on n'a pu y recueillir qu'un très petit nombre de sculptures. Parmi celles que l'on attribue à l'époque grecque, la plus importante, découverte auprès des ruines d'une église du x^e^ siècle, sous le vocable

1. Ammien, XXII, 8, 26.
2. Boeckh, dans le *Corpus inscriptionum græcarum*, t. II, p. 91.

de saint Jean le Précurseur, se trouve aujourd'hui au musée de la Société archéologique d'Odessa. J'ai pu en obtenir une photographie due à un amateur, par l'entremise de deux membres de la Société, le général Berthier de Lagarde et le professeur Jourguiévitch.

Ce bas-relief est sculpté dans un marbre à gros grains, qui m'a rappelé celui de Thasos. Il a $1^{m},10$ de long, sur une hauteur de $0^{m},61$ et une épaisseur de $0^{m},09$[1]. L'extrémité gauche a beaucoup souffert; la tranche de droite, qui est en partie intacte, s'adaptait sans doute à une autre plaque semblable qui lui faisait suite. Nous avons donc là certainement le fragment d'une frise, mais il n'est pas probable que ce fût une frise de temple. On se figure plus volontiers une décoration de ce genre, composée de dix ou douze personnages, comme ornant la base d'un piédestal ou d'un autel, peut-être aussi le rebord d'un puits.

Bien que la surface du marbre soit altérée[2], on reconnaît au premier coup d'œil que le travail des figures est très soigné. La mieux conservée, celle de droite, présente une fine draperie traitée avec une souplesse charmante; il y a aussi des détails exquis dans la figure mutilée qui lui fait pendant. Les rehauts de couleur ont complètement disparu, mais, comme nous aurons l'occasion de le montrer, il est certain que la peinture intervenait pour compléter l'œuvre du ciseau.

Trois des personnages sont faciles à dénommer, grâce aux attributs qui les caractérisent : ce sont Artémis, Apollon Daphnéphore et Hermès. Le quatrième peut être une Charite, Aphrodite ou Peitho : nous adopterons cette dernière désignation, qui a déjà passé dans l'usage pour une figure tout à fait analogue du *puteal* corinthien[3].

Le caractère du bas-relief de Kertch est celui des œuvres attico-ioniennes vers la fin du vi^e^ et le commencement du v^e^ siècle. L'impression générale qui s'en dégage est celle d'une préciosité un peu

1. N° 82 du *Catalogue du Musée d'Odessa* par M. Jourguiévitch (en russe).

2. Quand je l'ai vu au Musée d'Odessa, il était abandonné sur le plancher d'une salle, au lieu d'être fixé à un mur. Quelques épaufrures m'ont paru toutes récentes.

3. *Journal of hellenic Studies*, 1885, pl. LVI.

gauche, d'un effort continu, mais inégalement heureux, vers l'élégance et la distinction. On pense involontairement à des sculptures françaises du XIII^e^ siècle, à des peintures italiennes du temps de Giotto et de Memmi. L'artiste est préoccupé par-dessus tout d'éviter ce qui pourrait donner l'idée de la brutalité ou de la lourdeur. Les personnages s'avancent d'un mouvement rythmique qui rappelle souvent l'allure de la danse; leurs pieds effleurent la terre plutôt qu'ils ne s'y posent; leurs doigts semblent craindre de serrer les objets qu'ils tiennent; leurs longues draperies, moelleuses et diaphanes, s'envolent ou se déchiquettent en petits plis, à la fois trop réguliers et trop capricieux. Enfin, les figures se détachent d'un relief très faible sur un fond uni; il n'y a ni multiplicité de plans, ni entre-croisement de lignes appartenant à des figures différentes. C'est la composition que les archéologues allemands appellent *paratactique*, et qui s'oppose à la composition *pittoresque* du relief alexandrin.

En présence d'un monument comme celui qui nous occupe, la première question qui se pose est celle-ci : Faut-il y voir un travail archaïque ou une œuvre archaïsante, un original du début du V^e^ siècle ou une imitation, un pastiche d'une époque voisine de l'ère chrétienne ?

Parmi les archéologues compétents qui ont vu ce bas-relief, l'un, M. Kondakoff, le déclare archaïque[1]; l'autre, M. Furtwaengler, le croit archaïsant[2]. Cette dernière opinion est aussi celle de M. Hauser[3]; mais l'auteur des *Neu-attischen Reliefs* ne connaissait le marbre de Kertch que par un calque de l'informe gravure qu'en a publié M. Kondakoff.

Nous allons discuter la question à notre tour, avec l'espérance d'arriver à un résultat précis.

D'abord, nous concédons, comme tout le monde, qu'à l'époque de

1. *Mémoires de la Société archéologique d'Odessa*, t. X (1877), pl. I, 3. Cf. Kondakoff, Tolstoï, Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale*, p. 106.

2. *Berliner Philologische Wochenschrift*, 1888, p. 1516.

3. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, 1889, p. 163, n° 3.

César et à celle d'Hadrien, probablement aussi, comme a essayé de le faire voir M. Hauser, dès le IVe siècle, il a existé des œuvres archaïsantes, c'est-à-dire des imitations réfléchies d'œuvres archaïques, nées soit du désir pieux de perpétuer des types hiératiques, soit du désir profane de satisfaire certains amateurs. Ces deux mobiles de l'archaïsme factice sont de tous les temps; l'un prévaut dans la Russie actuelle, où la peinture religieuse est encore toute byzantine; l'autre a inspiré l'école dite *nazarénienne* en Allemagne et celle des préraphaélites anglais. Je ne parle pas des œuvres fabriquées dans une intention de fraude et que l'antiquité a déjà connues; on peut d'ailleurs les ranger sans peine dans la seconde des catégories que nous distinguons.

Les vases de marbre avec reliefs signés des noms des artistes athéniens Salpion, Sosibios et Pontios[1] sont des spécimens irrécusables d'œuvres d'imitation, car les inscriptions qu'ils portent sont plus récentes de plusieurs siècles que les types reproduits et la façon dont ils sont juxtaposés.

Si toutes les œuvres de cette classe présentaient, à côté d'éléments empruntés à l'art archaïque, des éléments incontestablement plus modernes, comme le seraient, à défaut d'inscriptions, des imitations de types créés par Praxitèle ou par Lysippe, la question ne se poserait même pas : on pourrait tout au plus hésiter à placer telle ou telle sculpture au IIIe siècle avant notre ère plutôt qu'au IIe après.

Il existe, en effet, des œuvres de ce genre, que M. Hauser a étudiées, et pour celles-là toute discussion est superflue : on peut s'accorder à les qualifier de pastiches. Mais ce ne sont pas, tant s'en faut, les seules. Il y a encore les sculptures (nous ne parlons ici que des bas-reliefs) où des éléments archaïques sont traités avec une froideur qui invite au doute : tel est l'Autel des Douze Dieux au Louvre, qui est probablement une copie. Il y en a enfin qui ne paraissent pas prêter à cette critique, mais pour lesquelles on peut

1. Baumeister, *Denkmaeler*, t. I, p. 438; t. III, p. 1688; *Bullettino della Commiss. municipale*, t. III, pl. XII, XIII.

toujours se demander si les types assemblés sont bien contemporains, si l'on n'est pas en présence d'un pastiche habile qui se trahit par quelque menue inconséquence.

En ce qui concerne le marbre de Kertch, on pourrait soutenir une des trois thèses que voici :

1° C'est la copie exacte d'un bas-relief archaïque;

2° C'est un pastiche d'époque tardive — celle de Pasitélès, par exemple — obtenu par la *contaminatio* de motifs empruntés à l'art du VI^e^, du V^e^ et du IV^e^ siècle.

3° C'est un bas-relief archaïque, attico-ionien, remontant aux environs de l'an 470, c'est-à-dire à l'époque encore mal connue dont l'art se personnifie pour nous dans le nom de Calamis.

La première thèse ne pourrait se fonder que sur des considérations de technique. Encore ces considérations n'ont-elles presque jamais une précision suffisante pour entraîner la conviction de tous. D'ailleurs, si une copie est assez fidèle pour donner le change, peu importe l'époque où elle a été exécutée : fût-elle du temps d'Hadrien, elle serait pour nous l'équivalent exact d'un ouvrage de six cents ans antérieur. Il ne reste donc qu'à examiner la seconde thèse, et cet examen comporte, je crois, les éléments que voici :

1° Existe-t-il dans les attributs des personnages quelque détail inadmissible au début du V^e^ siècle?

2° Même question pour le dessin des figures et leur costume;

3° Même question pour leurs attitudes;

4° L'œuvre a-t-elle été découverte dans un milieu où l'on puisse raisonnablement supposer qu'une école d'artistes archaïsants ait fleuri?

Commençons par la première question.

Personne ne trouvera de motifs de suspicion dans la lyre et la branche de laurier que porte Apollon. Il suffit d'ailleurs de rappeler une amphore de Nola[1] où une divinité féminine présente une lyre à Apollon debout, tenant un grand rameau de laurier appuyé contre le sol.

1. *Élite des Monuments céramographiques*, t. III, pl. XIV.

Le cas d'Hermès est plus difficile. Le pétase ailé est, en effet, très rare dans l'art archaïque. Très rare, mais non sans exemple : on peut citer[1] un vase à figures noires publié par Gerhard[2] et un lécythe, à figures noires également (fig. 1), publié par M. Benndorf[3], où le dieu, représenté sous le type archaïque, porte le pétase ailé. Ces œuvres sont fort antérieures à l'an 470, mais nous nous rapprochons de cette date avec un beau vase à figures rouges du Musée de Berlin (n° 2160), où M. Furtwaengler reconnaît la manière de Brygos : Hermès, désigné par une inscription, y porte à la fois un pétase ailé et des talonnières[4]. Le pétase ailé, mais cette fois sans les talonnières, se voit également sur une figure d'Hermès assistant au jugement de Pâris, peinte sur un vase de Nola à figures rouges et de beau style, c'est-à-dire de l'an 450 environ[5]. Il est à peine nécessaire de rappeler que l'on trouve souvent le pétase ailé sur les lécythes blancs athéniens.

Fig. 1. — D'après Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenb.*, pl. XLII, 4.

Les talonnières d'Hermès prêtent à d'autres observations. Tout le monde connaît par des gravures — l'original ayant disparu — le *puteal* de Corinthe, autrefois à Londres chez Lord Guilford[6]; ce monument est un de ceux qui se rapprochent le plus du bas-

1. Scherer, *ap.* Roscher, *Lexikon der Mythologie*, art. *Hermes*, p. 2400.

2. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. CX. Ce vase appartenait à Durand; à la vente de cet amateur il fut acquis par Panckoucke, dont la collection a passé presque en entier au musée de Boulogne-sur-Mer.

3. *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, pl. XLII, 4.

4. *Hoher Petasos mit Flügeln; hohe Stiefel mit Zugstück nach vorn und grossen Flügeln nach hinten* (Furtwaengler, *Vasensammlung*, p. 485). Ce vase a été publié par Gerhard, *Etruskische und campanische Vasen*, pl. VIII, IX; cf. Müller-Wieseler, *Denkmäler*, t. II, n° 486.

5. Furtwaengler, *op. laud.*, n° 2536; Welcker, *Alte Denkmäler*, t. V, pl. B, 2.

6. M. Michaelis a publié des phototypies d'après le mauvais moulage qui existe encore de quatre seulement des figures qui composaient la décoration du *puteal* (*Journal of hellenic Studies*, 1885, pl. LVI-LVII). Le *puteal* est connu par deux dessins, l'un exécuté par Pomardi, le compagnon de voyage de Dodwell, et publié par ce dernier dans son *Classical Tour in Greece*, t. II, p. 200-202; l'autre fait par Stackelberg et publié

relief de Kertch, non seulement par le sujet, — une procession de divinités, — mais par l'extrême ressemblance de certaines figures, notamment de l'Hermès et de la Peitho (fig. 2 A-B). Bien qu'Otfried Müller n'ait pas hésité à le considérer comme véritablement archaïque[1], l'opinion de Gerhard, qui le croyait archaïsant, a prévalu.

Dans la troisième édition de son histoire de la sculpture[2], M. Overbeck avait encore maintenu la manière de voir d'O. Müller; mais il l'a abandonnée depuis, en se fondant sur un argument tiré des talonnières de l'Hermès que M. Hauser considère à tort comme décisif[3]. Dans les

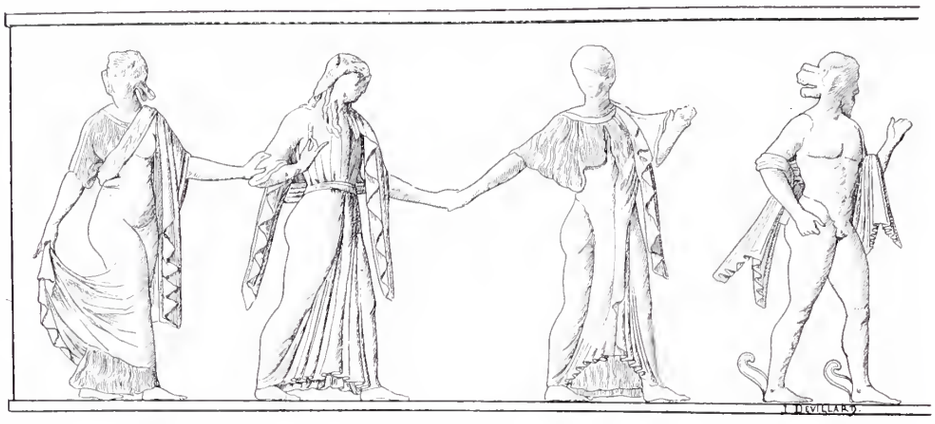


Fig. 2 (A). — *Puteal* de Corinthe, d'après Dodwell *Classical Tour in Greece*, t. II, p. 200-202.

œuvres archaïques authentiques, nous dit-on, c'est-à-dire dans les peintures de vases, le dieu porte des chaussures ailées, πτερόεντα πέδιλα, et les ailerons ne sont pas directement fixés à ses pieds. Or, dans le bas-relief du *puteal* de Corinthe, comme dans celui de Kertch, Hermès a des talonnières sans chaussures. En ce qui concerne le *puteal*, on

par Gerhard, dans ses *Antike Bildwerke*, pl. XIV-XVI. Le dessin de Gerhard est celui qui a été le plus souvent reproduit (voyez par exemple Müller-Wieseler, *Denkmäler*, t. I, n° 42; Michaelis, *loc. laud.*, p. 48). Nous avons préféré le dessin de Dodwell, bien qu'il ne mérite pas une entière confiance; mais, comme l'a reconnu M. Michaelis, il est matériellement plus exact, au moins pour les quatre figures dont les moulages ont été conservés.

1. *Echt alten Styles* (O. Müller, *Die Dorier*, t. I, p. 431).
2. Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik*, t. I, p. 143.
3. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, p. 162.

peut répondre qu'il est toujours hasardeux de chercher dans la peinture des critères pour apprécier l'antiquité des sculptures, d'autant plus que l'élément *pictural* de la sculpture antique est précisément celui qui nous échappe aujourd'hui. Mais, en ce qui touche le bas-relief de Kertch, la remarque de M. Overbeck n'est même pas appli-

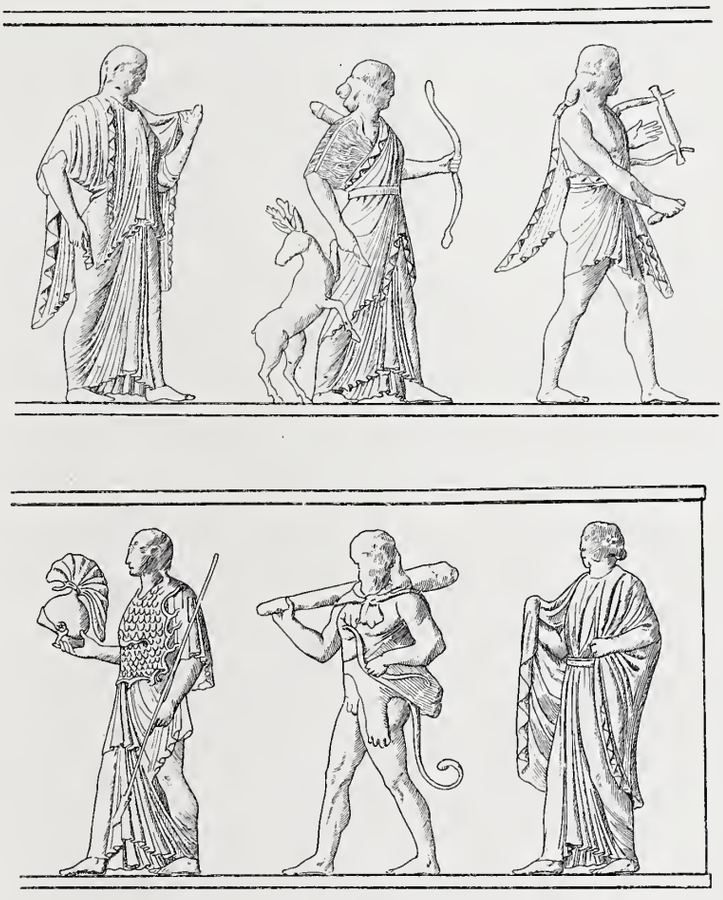


Fig. 2 (B). — *Puteal* de Corinthe.

cable. M. Hauser observe, en effet, que, dans le bas-relief funéraire de Myrrhine, qui appartient sans conteste à la première moitié du IV^e^ siècle, les talonnières d'Hermès adhèrent directement à son pied; seulement, ajoute-t-il, les sandales sont indiquées par la sculpture, ce qui nous oblige d'admettre que le reste de la chaussure était peint. Or, dans le bas-relief de Kertch, les sandales d'Hermès sont parfaitement visibles; donc, à supposer même que l'observation de

M. Overbeck fût exacte, elle ne trouverait pas son application dans le cas présent.

Mais cette observation est inexacte. M. Furtwaengler a rappelé à ce propos[1] les plaques d'ivoire sculpté provenant de Tarquinii qui sont conservées au Musée du Louvre et qui ont été attribuées par MM. Helbig, Perrot et Martha à un artiste chypriote[2]. Quelle que soit leur provenance, grecque ou étrusque, ce sont incontestablement des monuments de l'art ionien au VI^e^ siècle. Or, sur l'une de ces plaques, on aperçoit Hermès, dont les pieds, complètement nus, sont pourvus d'ailerons (fig. 3). Il suffit d'un exemple aussi concluant pour rendre toute discussion superflue.

Fig. 3. — D'après les *Monumenti dell' Instit.*, t. VI, pl. XLVI.

M. Hauser, qui attribue le *puteal* aux environs de l'an 350, date qui me semble trop basse de plus d'un siècle, dit encore que les talonnières recoquillées sont un archaïsme, un emprunt à des monuments plus anciens que le V^e^ siècle et par suite en contradiction avec d'autres détails du même bas-relief. De ce que des talonnières de cette forme paraissent sur des monuments remontant à l'an 550 environ, il ne s'ensuit pas que la forme en question fût tombée en désuétude 70 ans plus tard. Et puis, où se rencontre-t-elle? M. Hauser cite en note des représentations des Boréades, de Persée, de Niké; il n'en allègue aucune d'Hermès, bien qu'il eût pu rappeler un vase à figures noires publié par Ch. Lenormant et J. de Witte[3]. C'est le seul monument archaïque que je connaisse où Hermès ait des talonnières recoquillées; mais comment conclure de là que cette manière de les figurer ait dû passer complètement de mode au V^e^ siècle? Cela est d'autant moins probable que les ailes recoquillées sont, d'une manière générale, très fréquentes dans les figures de l'art alexandrin, notamment dans les

1. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 204, note 5.

2. *Monumenti dell' Instit.*, t. VI, pl. XLVI; Martha, *L'Art étrusque*, p. 306 et fig. 206; Helbig, *Annali*, 1877, p. 398; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 853.

3. *Élite des Monuments céramographiques*, t. III, pl. XCIII.

terres cuites; il est donc raisonnable de penser que cette forme gréco-orientale, c'est-à-dire ionienne, n'a jamais cessé d'être employée par les artistes. Si c'était un archaïsme et un anachronisme, il serait singulier de le retrouver dans les deux *seuls* bas-reliefs qui puissent être attribués au début du v^e^ siècle et où paraisse la figure entière d'Hermès, le marbre de Corinthe et celui de Kertch.

D'ailleurs, il en est de l'observation de M. Hauser comme de celle de M. Overbeck : elle est matériellement erronée. La preuve nous en est fournie par les débris d'un des chefs-d'œuvre de l'art grec, qui a précisément été découvert tout près de Kertch, dans le célèbre tumulus de Koul-Oba.

L'émigré Dubrux, qui fouilla ce tumulus en 1830, signala dans son rapport, parmi les trouvailles, *des débris en bois de buis ornés de gravures*. Ces fragments ont été reproduits, avec la légende *Objets en bois,* sur les planches LXXIX et LXXX des *Antiquités du Bosphore Cimmérien*. Bien que la détermination de la substance fût due à un botaniste, Fischer, on s'aperçut, vers 1865, qu'elle était inexacte, et Stephani s'empressa d'annoncer que les prétendus buis sculptés n'étaient autre chose que des plaques d'ivoire[1]. Chose singulière ! Une erreur toute pareille, et non moins tenace, était commise un peu plus tard en France, où l'on a souvent répété que le Musée de Vienne, dans l'Isère, possédait une tête romaine en bois d'un admirable travail. C'est seulement en 1894, lorsque ce précieux objet fut envoyé au Musée de Saint-Germain pour être restauré, que M. Abel Maître, inspecteur des ateliers du Musée, s'aperçut qu'il n'était pas en bois, mais en ivoire. L'existence d'une patine brune sur la tête du Musée de Vienne explique l'erreur que M. Maître a reconnue.

Sur un des fragments de Koul-Oba, qui a probablement appartenu au revêtement d'une lyre, on distingue la partie inférieure d'une jambe chaussée d'un brodequin et munie d'un grand aileron recoquillé[2].

1. Stephani, *Compte rendu de la Commission impériale pour* 1866, p. 6.
2. *Antiquités du Bosphore*, pl. LXXX, 16.

Or, le contenu du tombeau de Koul-Oba permet de le dater avec quelque exactitude. Parmi les objets qu'on y a recueillis figurent les célèbres médaillons en or sur lesquels est estampée la tête de l'Athéna Parthénos de Phidias[1]. Cette statue datant environ de 445, nous avons là, pour le caveau de Koul-Oba, une date supérieure extrême. D'autre part, le style encore archaïque des objets en or, où M. Furtwaengler a très justement reconnu des monuments de l'orfévrerie ionienne, empêche de descendre plus bas que le dernier tiers du v^e^ siècle. C'est donc aux environs de l'an 430 qu'appartient le revêtement de lyre sur lequel nous avons signalé une jambe d'Hermès avec talonnière recoquillée. On voit que M. Hauser a commis une erreur de fait en affirmant que l'art du v^e^ siècle ignore les talonnières recoquillées; mais son erreur n'a pas été sans avantage, puisqu'elle permet maintenant de mettre en lumière le caractère ionien de ce détail.

Je passe aux objections que l'on peut fonder sur le dessin des figures, leurs gestes et leurs draperies.

En ce qui concerne le dessin, d'abord, on peut être frappé de la taille mince d'Hermès et du développement exagéré de ses hanches. C'est là encore un caractère de l'art vers 530 et, comme il se retrouve dans la figure correspondante du *puteal*, M. Hauser écrit : «Une silhouette comme celle d'Hermès, avec sa taille fine et ses puissantes cuisses, était dépassée (*ueberwunden*) vers la fin du vi^e^ siècle. Si l'artiste qui sait modeler si finement le corps de Peitho représente Hermès comme il l'a fait, eh bien ! il *archaïse*, à quelque époque que se place son travail. » Cette phrase peut s'appliquer, sans y changer un mot, au bas-relief de Kertch, où reparaît, à côté du même Hermès, la même figure de Peitho. Voyons si l'objection fondée sur cet argument a quelque valeur.

Comment M. Hauser sait-il que, vers la fin du vi^e^ siècle, ou même au commencement du v^e^, on ne représentait plus les hommes

1. *Antiquités du Bosphore*, p. 63 de mon édition.
2. Hauser, *Neu-attische Reliefs*, p. 162.

avec une taille très mince et des hanches très saillantes? En publiant l'*Héraklès tirant de l'arc* de la collection Carapanos, bas-relief probablement corinthien comme le *puteal*, et dont l'authenticité n'aurait jamais dû être contestée, Rayet faisait remarquer que les caractères en question « se retrouvent dans les vases à peintures noires, dont les plus beaux datent des dernières années du VI^e^ et des premières du V^e^ siècle[1]. » Ces dates sont trop basses, car Rayet écrivait avant les fouilles de l'Acropole; mais, d'autre part, il rapprochait justement la tête de cet Héraklès de celle de l'Harmodios du groupe des Tyrannicides au Musée de Naples. Or, cette figure est une copie de celle qui fut érigée par les Athéniens en 477, ce qui nous rapproche singulièrement de cette date de 470, considérée comme l'ἀκμή du maniérisme ionien, qui continua à fleurir assez longtemps après la chute des Pisistratides, comme le style *Premier Empire* survécut à la révolution de 1815.

Il n'est pas permis, répétons-le, de dater les bas-reliefs d'après les œuvres de la peinture. La peinture, moins asservie à la matière, par suite aussi moins esclave de la tradition, est presque toujours en avance sur la statuaire. Nous le savons avec certitude pour Athènes, où Polygnote est le vrai précurseur de Phidias. Les particularités de structure qui, vers 490, se reconnaissent encore dans les peintures céramiques d'Euphronios, pouvaient bien, en 470, prévaloir dans le domaine de la statuaire. Dans le cas particulier qui nous occupe, la structure du corps viril tel que l'a compris l'archaïsme — en particulier l'archaïsme ionien — n'est pas tant l'effet d'une ignorance tenace des proportions naturelles que celui d'une préférence raisonnée pour certaines formes. Dans les *Nuées* d'Aristophane, la Justice promet au jeune homme qui suivra ses conseils un grand développement des épaules et des hanches, ὤμους μεγάλους, πυγὴν μεγάλην[2]. Que l'on regarde certaines gravures populaires d'il y a dix ans : on y verra la

1. Rayet, *Monuments de l'Art antique*, t. I, pl. XXIII.
2. Aristophane, *Nuées*, v. 1013, 1014.

beauté du corps féminin défigurée par des exagérations analogues, qui avaient leur répercussion dans des artifices aujourd'hui condamnés de la toilette. Pour en revenir à l'art ionien, on peut dire qu'il a présenté, comme la civilisation de ce temps-là, une alliance singulière de brutalité et de raffinement ; cette alliance paraît très nettement, à notre avis, dans le contraste de la figure d'Hermès avec l'exquise Peitho qui lui fait pendant. Attribuer cette juxtaposition significative au caprice d'un archaïsant de l'an 350 ou de l'an 50 avant notre ère, à un contemporain de Praxitèle ou de Pasitèle, c'est faire à la fois trop d'honneur à son sens historique et trop d'injure à son goût d'artiste éclairé par une longue suite de chefs-d'œuvre.

Ce qui précède me permettra d'être bref sur le chapitre des gestes et des draperies. Les deux figures féminines relèvent un pan de leur longue tunique avec un geste si maniéré qu'on serait tenté d'abord d'y voir une invention de la basse époque. Ce serait oublier que la simplicité du grand art, la *simplicité noble et la dignité tranquille*, comme dit Winckelmann, est le privilège d'époques très courtes qui sont, pour ainsi dire, encadrées d'autres plus longues où domine le précieux ou le violent. On pourrait en accumuler les exemples, montrer le raffinement, dans Praxitèle lui-même, atteignant déjà les confins du maniérisme, mettre en parallèle l'affectation de préraphaélites comme Botticelli avec celle d'un Sassoferrato, d'un Guido Reni, d'un Pierre de Cortone, poursuivre enfin, dans le domaine littéraire, les multiples applications de la même loi. Tel bas-relief attique découvert sur l'Acropole et datant de l'an 500 au plus tard, presque toutes les statues féminines archaïques, y compris celle d'Anténor, sont des œuvres précieuses, guindées, affectées, où gestes et draperies sont également conventionnels, aussi éloignés de l'observation de la nature qu'épris du « joli » et du « distingué ». L'allure rythmique de la marche, l'attitude maniérée des doigts, le plissement fignolé, les envolements multiples des draperies, sont des caractères de l'archaïsme vrai, que les archaïsants du temps de Praxitèle ou de Pasitèle n'ont pas

inventés[1]. Henri Brunn avait déjà observé, en 1867, que nombre de caractères attribués aux œuvres dites archaïsantes se rencontrent dans les peintures des vases attiques du beau style : il en avait conclu, avec une logique implacable, qu'Euphronios, Hiéron et Brygos étaient des archaïsants. Cette erreur d'un grand esprit a été féconde. Comme les fouilles de l'Acropole ont démontré que les maîtres de la céramique à figures rouges travaillaient déjà avant les guerres médiques, comme d'ailleurs les observations de Brunn sont l'évidence même, force est de convenir que les œuvres dites archaïsantes sont presque toutes soit des copies minutieuses d'œuvres archaïques, soit des œuvres archaïques dont la date et le caractère ont été obstinément méconnus[2].

La figure de Peitho, qui se retrouve sur le *puteal* de Corinthe, reparaît encore ailleurs, par exemple dans un joli bas-relief attique du IVe siècle représentant une nymphe dansant devant Pan, type étroitement apparenté à celui de la danseuse voilée que nous connaissons par les vases et les terres cuites[3]. Il est tentant de prétendre que ce type date du IVe siècle et que les auteurs de pastiches comme les bas-reliefs de Kertch et de Corinthe l'ont introduit inconsidérément dans leurs compositions à côté d'autres d'un siècle ou deux plus anciens. Mais cela ne résiste pas à l'examen : le motif en question remonte au début du Ve siècle et même plus haut.

En effet, d'abord, dans la Peitho de Kertch, les trois boucles de cheveux qui descendent sur la poitrine ont un caractère archaïque incontestable : imagine-t-on un *pasticheur* qui, empruntant une figure du IVe siècle, l'aurait « archaïsée » par ce seul détail? Si l'on va jusque-là, on devra accorder que ce personnage avait le sentiment de la différence des styles : alors pourquoi allait-il prendre pour modèle un type du IVe siècle, lorsque le Ve ou la fin du VIe devaient lui en fournir

1. C'est ce que M. Hauser a mis en lumière d'une manière définitive, *op. laud.*, p. 164 et suiv. Voir, par exemple, les vases publiés dans les *Monumenti dell' Instituto*, t. I, pl. X; t. X, pl. XXXVII.

2. Voir Hauser, *op. laud.*, p. 166.

3. Heuzey, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1892, p. 73; Le Bas-Reinach, *Monuments figurés*, pl. LIX.

qui n'avaient pas besoin de retouches? Cet archaïsant des théoriciens de l'archaïsme factice aurait été à la fois très ignorant et très astucieux, très impuissant et très imaginatif. Je ne pense pas qu'un pareil homme ait jamais existé. Il y a eu des *pasticheurs* ignorants, ou plutôt indifférents, mais quand ils ont juxtaposé des figures d'époques diverses, il ne se sont pas imposé la tâche de les mettre en harmonie par des additions dignes d'un archéologue!

M. Hauser a d'ailleurs donné d'excellentes raisons pour faire admettre que le type de la Peitho n'est autre que celui de la *Sosandra* de Calamis. De cette statue célèbre, le chef-d'œuvre de la première décadence ionienne, nous ne savons guère que ce que nous a dit Lucien. Or, que nous apprend-il? Qu'elle se présentait sous l'aspect d'une danseuse, puisque le rhéteur vante en elle τὸ εὔρυθμον καὶ τὸ κεχορηγημένον, expressions qui désignent moins une danse véritable qu'une sorte de mouvement rythmique et de démarche affectée. Il nous dit encore qu'elle était vêtue d'une manière à la fois modeste et coquette, τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς. Ses qualités maîtresses étaient la légèreté et la grâce, λεπτότης καὶ χάρις. Tout cela conviendrait parfaitement à notre Peitho et l'on chercherait vainement, dans l'art archaïque, une figure à laquelle ces indications s'ajustent aussi bien. Si l'on voulait en trouver une à l'époque de la Renaissance italienne, il faudrait la choisir dans le *Printemps* de Botticelli, celui de tous les maîtres modernes dont les qualités, comme les défauts, rappellent le plus les vieux maîtres ioniens.

Quoi d'étonnant qu'un type créé par Calamis, ou rendu célèbre par lui[1], ait été imité et même développé par l'art attique du IVe siècle, surtout lorsqu'on réfléchit aux relations, certaines quoique obscures, qui jettent comme un pont entre Calamis et Praxitèle? Pline a raconté que Praxitèle avait complété une œuvre de Calamis et M. Klein a fort bien vu que ce renseignement contenait un témoignage authentique

1. Ce type n'est, en somme, que celui des Κόραι de l'Acropole passant du repos au mouvement. Il serait tout à fait inexplicable qu'on eût attendu un siècle pour le découvrir.

sur la collaboration de Calamis avec Praxitèle l'Ancien, peut-être le père de Céphisodote et l'aïeul du sculpteur de l'Hermès. M. Furtwaengler a montré récemment que la tradition de Calamis fut continuée jusqu'à la fin du v^e^ siècle, et même au delà, par Callimaque et le décorateur de la Balustrade. Quoi qu'il en soit, on peut considérer comme établi, ce que Rayet avait déjà soupçonné[1], que le grand maître du IV^e^ siècle n'est pas de la lignée de Phidias : il dérive surtout de Calamis et de Myron.

Enfin, il ne faudrait pas refuser au v^e^ siècle, ni même au VI^e^, le talent et le goût de représenter des étoffes collantes. Les vases peints du beau style montrent combien elles étaient alors à la mode. Rappelons seulement la coupe d'Euphronios, où l'on voit un homme barbu assis auprès d'une danseuse[2]. Il est vrai que, sur le vase, le peintre a sillonné l'étoffe transparente de mille petits plis ; mais qui nous dit qu'il n'en fût pas de même sur le bas-relief, d'où toutes les traces de coloration ont disparu? Il y a cependant une grave objection : ce sont les draperies terminées en queue d'aronde, qui se trouvent tant sur le bas-relief de Kertch que sur le *puteal*. M. Hauser les qualifie nettement d'archaïsantes ; elles sont même, à ses yeux, un caractère irrécusable de l'archaïsme factice[3]. « Dans l'art archaïque vrai, écrit-il, on trouve, çà et là, un arrangement analogue du vêtement; mais alors les contours extérieurs des pans d'étoffe sont parrallèles, tandis que, dans l'art archaïsant, ils divergent. » Et le savant allemand ajoute qu'il n'en a découvert qu'un seul exemple vraiment archaïque, sur un fragment de coupe publié par M. Benndorf[4]. Cette fois encore, le même débris de la lyre du tumulus de Koul-Oba, qui a échappé à l'attention de M. Hauser, vient nous permettre de lui donner tort en écartant la dernière difficulté. On y reconnaît, finement gravé sur l'ivoire, un pan d'étoffe plissé, terminé en queue d'aronde,

1. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 10 (écrit en 1880).
2. Klein, *Euphronios*, 2^e^ éd., p. 98.
3. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, p. 165.
4. Benndorf, *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, pl. XI, n° 4.

dont l'analogie avec la ceinture de l'Apollon, sur le bas-relief de Kertch, ne laisse absolument rien à désirer (fig. 4). Or, nous avons là une œuvre ionienne de 430 environ, découverte dans la même région que le bas-relief de Kertch et, par suite, nettement concluante en faveur de l'opinion que nous soutenons. Cette opinion, c'est que l'archaïsme ionien du premier tiers du v^e^ siècle nous est à peu près inconnu ; que nous avons très peu de documents datés sur la suite de cette tradition, tant à Athènes qu'en pays ionien ; que, par suite, nous ne pouvons récuser comme archaïsants les monuments qui nous restent, sous peine de ne pouvoir expliquer les caractères d'un archaïsme factice qui n'aurait pas eu, pour modèle et pour soutien, un archaïsme réel.

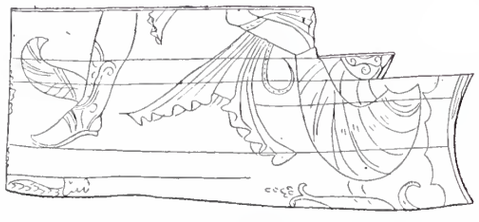


Fig. 4. — D'après les *Antiquités du Bosphore cimmérien* (Pl. LXXX, n° 16).

J'arrive au dernier point : est-il vraisemblable qu'on ait recueilli à Panticapée l'œuvre d'une école de sculpteurs archaïsants?

Cela est tout à fait invraisemblable pour deux raisons. La première, c'est que nous avons reconnu, dans le bas-relief du Musée d'Odessa, les caractères propres à l'archaïsme ionien vers 470, que Panticapée est une ville ionienne de première importance fondée vers 540 et qu'*a priori* la découverte d'une vieille sculpture ionienne en cet endroit est la chose du monde la plus naturelle. En second lieu, Panticapée n'a pas été, comme les villes de l'Italie, comme Corinthe elle-même, un centre de civilisation et d'élégance à l'époque de la domination romaine : l'étude de la nécropole de Kertch, dont les produits sont à l'Ermitage et à Odessa, celle de ses séries monétaires, qui sont représentées partout, concordent à prouver qu'elle était alors très appauvrie et déchue. On conçoit un Pasitèle à Rome, en Campanie, à Corinthe même : dans la Panticapée romaine, il n'eût pas été beaucoup moins déplacé que dans la Tomi d'Ovide. Quelques statues municipales ou impériales, quelques mauvais bas-reliefs funéraires, d'un style prématurément byzantin, voilà ce qu'il fallait alors à ces villes dont le courant commercial s'était détourné.

Rome recevait son blé de la Sicile et de l'Égypte, et Athènes elle-même, dépeuplée et appauvrie, n'avait plus besoin de payer en œuvres d'art ou en artistes les récoltes de la Scythie méridionale. L'Italie seule, à cette époque, pouvait faire vivre un sculpteur archaïsant, et nous voyons, en effet, que les archaïsants grecs eux-mêmes sont venus travailler dans ce pays. C'est là qu'ont été découvertes celles de leurs œuvres signées qui donnent la mesure du vrai style d'imitation.

Dira-t-on enfin que ce bas-relief de Kertch, recueilli dans les ruines d'une église du x^e^ siècle, a pu y être transporté au moyen âge par quelque bateau venant de l'Archipel ou de la côte d'Asie? Mais qui ne sent combien cette hypothèse est gratuite? Qui ne voit combien le hasard aurait été prévoyant et réfléchi en restituant à la métropole des villes ioniennes de Bosphore un monument de l'archaïsme ionien?

On devine où tendent les conclusions de notre étude; mais il faut encore prévenir un malentendu possible. Le bas-relief de Kertch ne saurait être une œuvre originale au sens strict, puisque deux de ses figures au moins se retrouvent dans des œuvres analogues. On n'admettra jamais, par exemple, que l'auteur du bas-relief de Panticapée ait eu sous les yeux celui de Corinthe, ou réciproquement. Il est évident que l'un et l'autre, à quelque époque qu'on les place, ont dû puiser à une source commune, dans un trésor de types et de motifs qui était devenu, pour ainsi dire, la propriété de tous. Un détail, sur lequel on a appelé mon attention, pourrait même donner à penser que l'auteur de notre relief a eu sous les yeux un monument circulaire; en effet, dans un monument de cette forme, on comprendrait mieux que dans une composition plane la situation respective de l'Apollon et de l'Hermès qui se tournent le dos. Il a dû exister, à Athènes, une ou plusieurs œuvres célèbres, remontant à l'époque de Cimon, dont les figures ou les groupes de figures sont entrés rapidement dans la circulation. Le même fait s'observe dans les bas-reliefs d'époque postérieure, ceux qui représentent, par exemple, des batailles d'Amazones; les mêmes types, les mêmes mouvements y reparaissent sans cesse et

autorisent l'hypothèse d'une source commune, telle que les peintures de Micon, exécutées au portique Pœcile à Athènes.

En résumé, je ne conteste pas l'existence d'œuvres archaïsantes, mais je crois que l'on est toujours disposé à abuser de ce mot. Même M. Hauser, dans sa tentative de réaction contre les idées régnantes, a eu tort de s'arrêter à mi-chemin. N'ayant pas vu, non plus que personne vivante, l'original du *puteal* de Corinthe, je ne veux pas émettre d'opinion formelle à cet égard, bien que j'incline pour de nombreuses raisons vers le sentiment d'Otfried Müller et que je considère celui de M. Hauser comme mal fondé. Mais en ce qui touche le bas-relief de Kertch, que j'ai eu l'occasion d'étudier de près, que j'ai revu tous les jours pendant des semaines, je crois avoir le droit de me prononcer nettement : c'est une œuvre attico-ionienne sculptée vers l'an 470, sous l'influence des modèles athéniens qu'admiraient les contemporains de Cimon.

SALOMON REINACH.

LA PATÈRE DE BIZERTE

PLANCHES VIII ET IX

Les travaux de dragage entrepris à Bizerte[1] pour approfondir le nouveau chenal qui unit la mer au lac ont amené la découverte d'un certain nombre de débris antiques, provenant, selon toute apparence, de navires naufragés jadis à l'entrée de la passe.

Ce sont pour la plupart des objets de métal, de forme et de nature variées, coulevrines et boulets, ancres et chaînes, tuyaux, ustensiles en bronze de diverses époques. Entraînés par leur poids, ils ont coulé à pic et se sont enfoncés dans le sable, tandis que les épaves plus légères surnageaient et allaient s'échouer sur le rivage. Les plus remarquables ont été retirés des couches sablonneuses atteintes en dernier lieu par la drague : c'est dans les fonds de cinq à six mètres

1. Les travaux ont été dirigés par M. Gallut, ingénieur de la Compagnie du port de Bizerte, qui a eu le mérite d'assurer la conservation de tous les objets antiques récemment découverts. Ces objets sont réunis aujourd'hui dans un petit musée local au siège même de la Compagnie; seules, deux pièces présentant un intérêt archéologique et artistique de premier ordre, la patère du *Pagus Minervius* et celle de Bizerte, m'ont été remises, sur ma demande, pour faire partie des collections Alaoui au musée du Bardo. Je suis heureux de pouvoir ici rendre hommage à la courtoisie de MM. les directeurs et ingénieurs de la Compagnie du port, MM. Couvreux et Hersent à Paris, MM. Odent et Gallut à Bizerte, qui se sont empressés de me prêter leur concours en cette circonstance.

qu'ont été recueillis la tessère en bronze du *Pagus Minervius*, déjà publiée[1], et deux plats inédits, en argent doré, que je me propose d'étudier ici.

Ils ont été trouvés ensemble. Du premier, il ne reste que le cercle ciselé du pourtour avec quelques débris de la frise en relief qu'il enveloppait. Si insignifiants que soient ces fragments, ils suffisent à prouver que ce plat avait la même forme, le même style et les mêmes ornements que le second. Il est intéressant d'avoir à constater ici, une fois de plus, que les œuvres d'art de ce genre se rencontrent généralement par paire[2].

L'autre plat est mieux conservé; il devait être intact, au moment où la drague l'a ramassé dans un de ses godets : car les entailles qu'il présente sont brillantes, sans dépôt calcaire, ni oxydation; elles sont dues à l'action de la machine, qui a gravement endommagé l'ensemble. Une large déchirure circulaire a séparé des bords la partie médiane, détruisant presque en totalité une élégante frise en relief. Le reste a peu souffert, bien que sur plusieurs points les placages[3] et les incrustations d'or[4] aient été arrachés ou froissés.

1. Héron de Villefosse, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1893, p. 319, sqq. (Séance du 19 septembre). Gauckler, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1893, p. 191 (Séance du 28 juin). Gallut, *Comptes rendus des réunions de l'Académie d'Hippone*, 1893, p. XIX (Séance du 15 juin).

2. Héron de Villefosse, Patères découvertes à Aigueblanche (Savoie), *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1891, p. 95.

3. Les blessures des placages sont nombreuses, mais peu graves et faciles à réparer. Je n'ai pu entreprendre encore cette restauration, faute d'ouvriers assez habiles et de crédits suffisants pour la mener à bien; elle s'impose cependant, car les déchirures, les plis et les fronces des feuilles d'or produisent un effet désagréable à l'œil, et ne permettent pas d'apprécier à leur juste valeur les reliefs qu'elles dissimulent. On peut s'en convaincre en examinant nos planches : le modelé du satyre barbu (pl. IX), dont le placage a presque disparu, paraît à première vue bien supérieur à celui des personnages encore recouverts de feuilles d'or, quoique, en réalité, toutes les figures aient la même valeur artistique.

4. Voici la liste complète des incrustations qui ont été détruites :

Le corps entier du Satyre, moins la jambe droite; une partie de l'écharpe et de la nébride; une partie de la couronne de lierre, le milieu du bâton. — Les pieds, le bas de la robe, une partie du tympanon de Cybèle. — Le pied droit de Marsyas, les deux tubes de la flûte double. — Le corps d'Athéna jusqu'à la ceinture, la lance, le cimier du casque. —

C'est une patère en argent massif, incrustée et plaquée d'or; dans son état actuel et malgré les mutilations qu'elle a subies, elle pèse encore près de neuf kilogrammes de métal fin[1]. Elle se compose d'un plateau rond, disque d'argent légèrement concave et à bords rabattus, qui repose sur un anneau de base faisant corps avec lui. Il est orné sur sa face supérieure d'un motif central circulaire, entouré de deux frises concentriques, la première de faible largeur, l'autre plus développée, attenant aux bords. Il n'y a pas trace de graffite au revers. Au plat proprement dit, viennent s'adapter deux oreilles en croissant, qui donnent à l'ensemble une forme ovale très élégante[2]. Elles sont

Le haut du corps d'Apollon jusqu'au nombril; la lyre presque tout entière. — Le plateau de la tablette placée devant la Muse juge du combat, et deux des attributs qu'il supportait. — Le bonnet phrygien d'Olympos : la main gauche, une partie de l'attribut indistinct placé à proximité de sa main droite; la flûte de Pan. — Quelques pierres et plantes du fond. — De nombreux fragments de la bordure.

1. Voici les dimensions du plat et de ses diverses parties : *Plat*. Longueur : 0,92; largeur : 0,65.

Plateau. Diamètre du disque : 0,65; épaisseur moyenne : 0,002; épaisseur maxima comptée avec les reliefs : 0,003; profondeur maxima des évidements entaillés pour recevoir les incrustations : 0,0008; saillie maxima des reliefs : 0,0015. Les bords du disque sont rabattus sur une hauteur de 0,008; l'anneau de base, dont le diamètre atteint 0,42, est un demi-cylindre dont la section plane est appliquée contre le plateau, et dont la hauteur, égale au rayon, est de 0,0005. — Diamètres intérieur et extérieur de la bordure qui entoure le motif central : 0,19 et 0,21. — Diamètres intérieur et extérieur de la première frise concentrique : 0, 33 et 0,355. — Diamètres intérieur et extérieur de la frise du pourtour : 0,50 et 0,645. La frise proprement dite est large de 0,0425, et les bordures entre lesquelles elle est comprise, de 0,015 chaque.

Oreilles. Les oreilles peuvent être inscrites dans une demi-circonférence de 0,195 de rayon; la corde qui sous-tend leurs extrémités est égale au diamètre, long de 0,39. Épaisseur des oreilles sur le bord, qui est renflé : 0,006; épaisseur minima du fond : 0,004; saillie des reliefs sur le fond : 0,002 à 0,006. Saillie des masques bachiques sur les bords : 0,01.

2. Il en est de même pour le plat de Bavay. Cf. Héron de Villefosse et Thédenat, *Les Trésors de vaisselle d'argent trouvés en Gaule* (*Gazette archéologique*, 1884, p. 346, fig. 4), et Schreiber, *Alexandrinische Toreutik*, p. 330, n° 39, fig. 66. Le plat de Bondonneau, près de Montélimar, dont le musée du Louvre ne possède malheureusement qu'un fragment, devait avoir la même forme. De toutes les pièces d'orfèvrerie antiques, c'est, à ma connaissance, celle qui se rapproche le plus du plat de Bizerte, sinon pour le style, du moins pour la technique, les procédés de ciselure en plein métal et de dorure.

décorées de figures en relief. Au milieu de chaque oreille sont ménagées deux fentes sinueuses où s'engageaient peut-être les poignées dont on se servait pour soulever cette lourde pièce d'orfèvrerie.

Le plateau et les deux oreilles ont été fabriqués séparément, puis réunis par la soudure. Chaque pièce a d'abord été fondue et coulée dans un moule qui lui a donné sa forme générale et son relief; elle a été reprise ensuite au ciselet et au burin et refouillée *en plein métal* avec un soin minutieux.

Les ornements ainsi obtenus sont entièrement recouverts d'or[1], tandis que dans les fonds unis l'argent reste apparent, l'opposition de teinte des deux métaux servant à faire ressortir les moindres détails des ciselures.

Les procédés de dorure varient d'après la nature des ornements et leur place. Les reliefs des oreilles et de la frise qui court autour du plat sont revêtus de feuilles d'or qui suivent exactement les sinuosités de leur contour, assez minces pour en épouser la surface et reproduire avec une fidélité parfaite toutes les délicatesses du modelé. Les figures de la frise intermédiaire ont d'abord été gravées au burin puis damasquinées. Celles du motif central, au contraire, sont formées de plaquettes d'or silhouettées, qui ont été incrustées d'abord, et gravées ensuite. Il est à remarquer que les incrustations ne sont pas toutes faites de la même matière : à côté de l'or jaune, identique à celui des placages, apparaît un métal plus terne, une sorte d'*or blanc*[2], où il faut sans doute reconnaître l'*electrum* des anciens, et

1. Sur les pièces d'orfévrerie de fabrication romaine, dont les reliefs sont le plus souvent en repoussé, la dorure est réservée aux menus ornements, et aux vêtements, à la barbe, aux cheveux des personnages. Il est d'un usage constant que les parties nues soient épargnées et conservent la teinte de l'argent. Cf. Héron de Villefosse et Thédenat, *l. c.*, (*Gaz. archéologique*, 1885, p. 320).

2. Χρυσὸς λευκός, Hérodote, I, 50. Ce métal, dont je me propose de faire analyser quelques parcelles, me paraît être un alliage d'or et d'argent. Il est moins brillant que l'or, et certainement moins malléable. Il a fallu donner aux plaquettes d'alliage une épaisseur double de celle d'or pur, pour qu'elles offrissent une résistance égale. Aussi les cavités ménagées pour recevoir les incrustations de cette nature sont-elles plus profondes que les

dont l'intervention très discrète suffit à donner plus de clarté à la composition, à souligner l'opposition des chairs nues et des draperies, à distinguer les vêtements de dessous de l'écharpe qui les recouvre.

Le motif qui occupe le milieu du plateau, et que limite une bordure d'un joli caractère, représente le premier épisode de la lutte musicale entre Apollon et Marsyas. Ce sujet, dont la vogue ne commence guère qu'à l'époque d'Alexandre[1], devient rapidement banal. Il n'entre pas dans le cadre de cette étude d'énumérer tous les vases peints, les sarcophages et bas-reliefs, les fresques, les mosaïques, les miroirs, les gemmes, les médailles qui représentent tout ou partie du drame. Une liste, que l'on pourra consulter avec fruit, en a été dressée par Overbeck dans sa *Griechische Kunstmythologie*[2] : elle est très longue et cependant il serait facile de l'augmenter encore[3].

Les séries les plus riches sont celle des vases peints de l'époque hellénistique[4] et celle des sarcophages romains. Elles offrent toutes

autres. De là le moyen de reconnaître, à première vue, de quel métal étaient formées les incrustations qui ont disparu.

Voici la liste complète des incrustations d'or blanc :

Satyre : la couronne de lierre, le thyrse, l'écharpe tombant à gauche.

Cybèle : le voile, l'écharpe.

Marsyas : la peau du lion.

Apollon : l'écharpe, les cordes et le pied de la lyre.

La Muse : l'écharpe, quelques parties du vêtement, les attributs déposés sur la tablette.

Olympos : le bonnet phrygien, une partie du vêtement brodé, les manches; les deux attributs gisant à terre, près de sa main droite.

Quelques rochers du fond.

Les fleurettes et les oves allongés de la bordure.

1. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, 3e partie, 5e livre : Apollon, chapitre 12, p. 421.

2. Overbeck, *l. c. Ibid.*, p. 420 à 482.

3. Pour ne citer que deux œuvres de premier ordre, je signalerai le beau sarcophage d'Hermogènes (Clermont-Ganneau, *Recueil d'archéologie orientale*, 1885, p. 285 sqq., pl. XV et XVI, et *Revue archéologique*, 1888, I, p. 160 à 167, pl. VII et VIII) et la mosaïque de Portus Magnus (Saint-Leu, en Algérie), aujourd'hui conservée au Musée d'Oran (la Blanchère, *Musée d'Oran*, p. 63 sq., et pl. IV : d'après Carl Robert, dont la remarquable étude de la mosaïque de Saint-Leu a été publiée dans le *Jahrbuch des k. deutsch. archæol. Instituts*, 1890, p. 215-237).

4. Overbeck, *l. c.*, p. 421 à 446, surtout p. 424 à 431, et *Atlas*, pl. XXIV et XXV *passim*.

deux de nombreux points de comparaison avec le plat de Bizerte.

L'aspect extérieur du dessin rappelle les peintures de vases : mêmes procédés pour rendre, ici au pinceau et là au burin, le modelé des chairs, le jeu des muscles et de la physionomie, la disposition des draperies, traversées par ces écharpes de convention, qui viennent rompre la monotonie des lignes trop droites, renforcer celles qui paraîtraient trop grêles, et dont les pans brodés tombent en zigzags partout où il y a un vide à remplir, une transition à ménager.

Par contre, en ce qui concerne l'ordonnance de l'ensemble, le choix et l'attitude des personnages qui prennent part à l'action, le dessin du plat de Bizerte se rapproche davantage des bas-reliefs de sarcophages.

En voici, à mon avis, la raison : les peintures de vases, plus anciennes que les sarcophages, datent d'une époque où le mythe de Marsyas[2] n'était pas encore absolument fixé et n'avait pas reçu cette forme précise et logique qu'il eut au temps d'Auguste, et dont le récit d'Hygin[3] est l'expression la plus complète. Le nombre et la nature des personnages mythologiques assistant au combat varient d'un vase à l'autre, et l'on ne s'explique pas toujours les raisons de leur intervention : leur rôle est mal défini, quelquefois même interverti;

1. Overbeck, *l. c.*, p. 455 et sq., et *Atlas*, pl. XXV.

2. Sur l'histoire littéraire du mythe de Marsyas, voyez Michaelis (*Annali*, 1858, p. 298, sqq.).

3. *Hygin. fab.* 165. Il est indispensable de reproduire ici ce récit qui sert de thème à la composition figurée sur le plat de Bizerte :

« Minerva tibias dicitur prima ex osse cervino fecisse et ad epulum deorum cantatum venisse. Juno et Venus, quum eam irriderent, quod et cæsia erat et buccas inflaret, foeda visa, et incantu irrisa, in Idam sylvam ad fontem venit; ibique cantans in aqua se aspexit et vidit se merito irrisam. Unde tibias ibi abjecit et imprecata est ut quisquis eas sustulisset, gravi afficeretur supplicio. Quas Marsyas, Oeagri filius, pastor, unus ex Satyris, invenit : quibus assidue commeletando, sonum suaviorem in dies faciebat, adeo ut Apollinem ad citharae cantum in certamen provocaret. Quo ut Apollo venit, Musas judices sumpserunt. Et quum jam Marsyas inde victor discederet, Apollo citharam versabat, idemque sonus erat; quod Marsyas tibiis facere non potuit. Itaque Apollo victum Marsyam, ad arborem religatum, Scythae tradidit qui eum membratim separavit. Reliquum corpus discipulo Olympo tradidit, e cujus sanguine flumen Marsyas est appellatum. »

c'est ainsi que certaines peintures mettent la cithare dans les mains de Marsyas[1]. Celles qui font du Silène phrygien le protagoniste de la scène sont d'ailleurs assez rares. La plupart s'attachent de préférence au dernier épisode de la lutte, réservant la place d'honneur au dieu grec Apollon : elles célèbrent le triomphe de la musique nationale.

Les sarcophages, au contraire, œuvres gréco-romaines, suivent presque tous fidèlement la tradition éclectique qui réunit et fondit en un seul mythe toutes les légendes d'Athènes et de Phrygie se rapportant au Silène Marsyas ; ils l'expriment d'une manière uniforme, sauf à l'abréger, s'il y a lieu. Pris dans sa plus grande extension, le drame peut être divisé en trois actes : 1° la découverte de la flûte double par Athéna, qui l'abandonne à Marsyas; 2° la lutte musicale entre Apollon et le Silène; 3° le châtiment du vaincu. Certains sarcophages représentent ces trois épisodes, d'autres négligent le premier. Mais le motif central, le seul qui nous intéresse, est toujours traité de même : le nombre des personnages peut varier d'une sculpture à l'autre, les grandes lignes de la composition ne changent pas. Il est facile de s'en convaincre par les exemples suivants :

1. — *Paris, Musée du Louvre*[2]. — Devant de sarcophage ovale, provenant de la villa Borghèse. Les trois épisodes du drame sont figurés. Dans la scène du combat, Apollon tenant la cithare et Marsyas jouant de la flûte double se tiennent l'un à côté de l'autre au milieu du tableau : à la droite de Marsyas (côté gauche du bas-relief) se présentent Athéna et Dionysos, ce dernier accompagné de trois personnages de son cortège; à la gauche d'Apollon, sont Artémis et Hermès, avec Olympos à demi-couché à leurs pieds. Cinq Muses garnissent le fond du tableau que ferment à ses deux extrémités deux figures

1. Par exemple une amphore de Ruvo, de la collection Jatta, publiée dans les *Monumenti*, VIII, 42,1 (cf. Overbeck, *l. c.*, p. 426 sq., n° 6, et *Atlas*, pl. XXV, n° 5) et un cratère étrusque de Caeré, au musée de Berlin, publié dans l'*Archaeolog. Zeitung*, 1884, pl. 5 (cf. Overbeck, *l. c.*, p. 428 sq., n° 7, et *Atlas*, pl. XXV, n° 1).

2. Froehner, *Notice sur la Sculpture antique au Musée du Louvre*, n° 84. Overbeck, *l. c.*, p. 455, n° 1, et *Atlas*, pl. XXV, n° 7.

assises qui se regardent : Cybèle d'une part, de l'autre une femme, sur l'identification de laquelle on discute encore[1] : de la main droite, elle fait un geste d'attention, qui suffit à la caractériser.

2. — *Rome. Palais Doria Panfili*[2]. — Sarcophage ovale, presque identique au précédent, mais moins chargé de figures. Manquent : Olympos, et les trois compagnons de Dionysos.

3. — *Saïda*[3]. — Sarcophage rectangulaire, dû au ciseau du sculpteur Hermogènes. Même nombre de personnages que sur le précédent, Athéna et Hermès étant remplacés par deux Muses.

4. — *Paris. Musée du Louvre*[4]. — Sarcophage rectangulaire, de la collection Campana. Les deux derniers épisodes du drame sont seuls figurés. Les personnages de la scène du combat sont moins nombreux, ce qui amène une modification de leur groupement. Apollon tenant la cithare et Marsyas jouant de la flûte double sont placés au milieu du tableau, de part et d'autre d'une femme assise, qui fait le même geste d'attention que sur les bas-reliefs précédents. A droite de Marsyas se tient Athéna, appuyée sur sa lance ; à gauche d'Apollon apparaissent le fleuve Marsyas, couché au premier plan, et, plus en arrière, un jeune homme assis, peut-être un génie local. Dans le fond, Niké, les ailes éployées, s'approche d'Apollon, pour poser sur sa tête la couronne de la victoire.

De ces exemples, qu'il serait aisé de multiplier, il résulte que partout sur les sarcophages, à côté de figures accessoires qui varient d'une œuvre à l'autre, reparaissent un certain nombre de personnages essentiels au drame, tantôt reconnaissables à première vue, tantôt d'attribution incertaine : Apollon, Marsyas, Athéna, Cybèle, la femme assise. Nous allons tous les retrouver ici, gardant la même attitude, mais groupés d'une manière si harmonieuse et si logique,

1. Voir le résumé et la discussion des diverses opinions émises à ce sujet, dans Overbeck, *l. c.*, p. 462 sqq. Cf. aussi Baumeister, *Denkmæler*, p. 889.

2. Overbeck, *l. c.*, *ibid*, n° 2 et *Atlas*, *ibid.*, n° 8.

3. Clermont-Ganneau, *l. c.*

4. Froehner, *l. c.*, n° 85. Overbeck, *l. c.*, p. 456, n° 8, et *Atlas*, *ibid.*, n° 9.

pourvus de rôles si bien définis, qu'il n'y aura plus de doute possible sur la nature de chacun d'eux ; au lieu d'être obligés de recourir aux sarcophages pour expliquer et commenter le dessin du plat de Bizerte, c'est, au contraire, de l'étude de cette œuvre d'art que sortira naturellement la solution des difficultés que présente encore l'interprétation des bas-reliefs déjà connus.

Le sujet du dessin est des plus clairs : on pourrait lui appliquer la définition que donne Pausanias[1] du bas-relief de Praxitèle à Mantinée : Μοῦσα καὶ Μαρσύας αὐλῶν. « Une muse, et Marsyas jouant de la flûte. »

La scène représente un paysage, situé sans doute en Phrygie, sur les rives de l'affluent du Méandre qui prendra plus tard le nom de Marsyas : beaucoup de rochers, peu d'herbes et de fleurs; dans le fond, un olivier rabougri[2], l'arbre d'Athéna, auquel on attachera le musicien avant de l'écorcher vif.

Marsyas, objet de l'attention générale, occupe le milieu du tableau et joue de la flûte double. C'est un homme dans la force de l'âge, à la barbe touffue, aux membres robustes. Une peau de lion tombe de son épaule gauche et flotte derrière lui, laissant le corps entièrement nu. La nature animale du Silène phrygien ne se révèle que par les oreilles caprines, pointant dans ses cheveux en désordre. Il est debout, dans une attitude tourmentée[3], que justifie la grandeur de l'effort musculaire qu'il fallait déployer pour tirer des sons de la flûte. Marsyas exagère cet effort, s'imaginant que le secret de l'art musical réside en un déploiement de vigueur physique[4]. Tous ses muscles se gonflent et se tendent. Les jambes largement écartées se raidissent. Les bras qui

1. Pausanias, VIII, 9.

2. En général, c'est un pin. Cf. Apollodore, I, 4, 2 : Κρεμάσας ἔκ τινος ὑπερτενοῦς πίτυος.

3. Elle est traditionnelle et apparaît déjà sur un bas-relief, trouvé à Mantinée par M. Fougères, qui est dû, sinon à Praxitèle, du moins à un sculpteur de son école. Elle a été finement analysée par l'auteur de la découverte dans un article du *Bulletin de Correspondance Hellénique,* 1888, p. 110 et suiv. et pl. I.

4. Τέχνην ὁ Μαρσύας ἐνόμισεν εἶναι τὴν δύναμιν. Palaephat., *de Incredibilibus*, XLVIII.

soutiennent les tubes inégaux de la flûte se détachent violemment du corps, pour permettre à la poitrine de se dilater jusqu'à ses dernières limites, et de faire entrer le plus d'air possible dans les poumons. La tête se renverse, les sourcils se froncent, les yeux s'écarquillent, la

Patère de Bizerte (motif central).

bouche se contracte : tout s'accorde à donner l'impression d'une musique sauvage et rude, ennemie de la mesure, opposée au génie de la race hellénique.

En face de Marsyas, au premier plan à droite, est assise la femme qui juge le combat. La petite table placée devant elle, et sur laquelle sont déposés la couronne destinée au vainqueur, et peut-être aussi[1], le

1. L'incrustation a disparu : la trace qu'elle a laissée sur le plateau présente une pointe allongée qui semble correspondre à la lame d'un couteau.

couteau qui doit servir au supplice du vaincu, ne permet aucun doute sur ses attributions. C'est donc une des Muses, puisque les textes anciens nous disent qu'elles avaient été choisies comme arbitres par les deux antagonistes[1]. Attitude et costume conviennent parfaitement à son caractère; en ne lui donnant aucun attribut spécial qui permette de la distinguer de ses compagnes, l'artiste s'est conformé aux traditions de l'art grec le plus pur; ce serait aller contre ses intentions que de chercher à préciser davantage. Vêtue d'une tunique montante à manches, serrée à la taille, et sur laquelle est jetée une écharpe brodée de couleur claire, la Muse écoute le musicien avec une attention soutenue, qu'exprime le geste de la main droite, levée à hauteur du visage, l'index dirigé vers l'oreille. C'est le geste de la femme assise dont nous avons signalé la présence sur les bas-reliefs de sarcophages; il me semble désormais impossible de douter qu'elle représente, dans les scènes où elle apparaît, la Muse anonyme qui juge le combat.

Autour de Marsyas se groupent, suivant leurs sympathies, les personnages les plus directement intéressés à la lutte.

A ses pieds, son élève favori, le jeune berger Olympos, à demi-couché, une jambe étendue, l'autre ramenée sous lui, le buste renversé en arrière, prenant son point d'appui sur la main droite, dont la paume s'applique contre terre. Il est vêtu à la mode asiatique : tunique ajustée et brodée, à longues manches, bouffante à la taille; anaxyrides collantes; chaussures aux pieds. Un bonnet phrygien est posé sur ses cheveux bouclés.

Ce costume, que porte Olympos sur plusieurs monuments figurés, est réservé par d'autres[2] à l'esclave « scythe » chargé d'écorcher Marsyas. Ailleurs encore, ils apparaissent tous deux vêtus de même[3]. L'on pourrait donc hésiter ici sur l'identification du personnage, si la flûte

1. *Musas judices sumpserunt.* Hygin, *l. c.*

2. Sur les bas-reliefs de sarcophages, le bourreau porte presque toujours le costume asiatique. Cf. Overbeck, *l. c.*, p. 471.

3. Par exemple, sur une peinture d'Herculanum, conservée au Musée de Naples. Cf. *Mus. Borb.*, VIII, 19; Overbeck, *l. c.*, *Atlas*, pl. 25, n° 13.

de Pan déposée à terre à côté de l'enfant ne tranchait la question en faveur d'Olympos[1].

A droite de Marsyas, au premier plan, est assise Cybèle, la grande déesse phrygienne, protectrice naturelle de son compatriote; l'on sait qu'elle avait fait de la flûte double l'instrument consacré de ses fêtes orgiastiques. La Mère des dieux est figurée dans une attitude traditionnelle, l'avant-bras droit reposant sur un tympanon, la main gauche étendue vers une ciste. Ses cheveux, répartis sur le front en bandeaux ondulés, encadrent le visage de leurs boucles flottantes. Sa tête est ceinte d'une couronne tourelée, d'où tombe un voile qui couvre les épaules et descend dans le dos pour revenir ensuite envelopper les jambes. Une longue robe d'un tissu transparent laisse apparaître les formes pleines et rondes de la déesse, ses seins gonflés par la maternité. Sa physionomie exprime l'anxiété et la tristesse; elle semble prévoir la défaite de son protégé.

Derrière elle, à la place que devrait occuper Dionysos lui-même, se tient un personnage de son thiase, un satyre, couronné de lierre, avec la nébride en écharpe. Il a le nez camard, et la barbe de bouc; assis à gauche, il se retourne à demi sur son siège et s'appuyant de ses deux mains sur un simple bâton, il regarde Marsyas.

Au groupe des partisans du Silène, s'oppose, de l'autre côté du tableau, celui de ses adversaires.

C'est d'abord Apollon, la chevelure relevée en crobyle, le corps presque nu. Debout à côté de son rival qu'il regarde par-dessus l'épaule d'un air méprisant, il se prépare à jouer à son tour; il saisit déjà des deux mains la cithare déposée à côté de lui sur un rocher, pour l'appuyer sur sa cuisse infléchie et haussée, le pied gauche étant placé sur une légère élévation.

Apollon est assisté d'Athéna, coiffée du casque, armée de la lance. La déesse prend une part personnelle à la lutte. Inventrice de la flûte

1. L'attribut placé à côté de la flûte de Pan a la forme d'un cor, mais il est trop mutilé pour pouvoir être identifié d'une façon certaine. Ce n'est en tout cas ni un couteau, ni une pierre à aiguiser.

double, elle ne tarda pas cependant à en condamner l'usage, craignant de déformer ses joues; aussi poursuit-elle de sa haine le Silène qui eut l'audace de lui désobéir, en adoptant l'instrument de musique qu'elle avait rejeté.

A côté de ces sept personnages dont la présence est parfaitement justifiée, il n'y a pas de figures de remplissage. La composition, sobre de détails, est d'une conception très serrée. Toutes les parties se tiennent, s'opposent et se balancent avec une symétrie parfaite, que l'artiste a su dissimuler en variant les attitudes, et l'expression des physionomies.

Le dessin semble être la reproduction d'un original d'une bonne époque, peut-être d'une peinture de la seconde école attique. La copie laisse, il est vrai, à désirer. Le silhouettage des plaquettes d'or étant assez grossier, le graveur a dû corriger après coup au burin les défauts de l'incrustation : les deux contours ne coïncident pas. De là un certain flottement dans le dessin, bien que la mise en place des figures soit généralement juste, la structure anatomique bien étudiée, les mouvements indiqués avec précision. Ce qui, dans le détail, prête le plus à la critique, c'est le rendu parfois très incorrect des mains et des pieds nus.

Deux frises concentriques entourent le motif central. Sur la première se succèdent des amours potelés, alternant avec des griffons, des panthères et d'autres animaux, des corbeilles ou des vases pleins de fleurs ou de fruits, des instruments de musique bachique. Ici encore un damasquinage maladroit a faussé les contours des figures, et fait perdre au dessin gravé une partie de ses mérites[1].

1. La frise se compose de huit couples d'animaux, affrontés de part et d'autre d'un vase à pied ou d'une corbeille chargée de fleurs et de fruits. Chaque groupe est séparé du suivant par un Amour, et un bouquet de fleurs, ou des attributs divers. En partant du sommet de la frise et en la suivant dans le sens où tournent les aiguilles d'une montre, voici dans quel ordre ils se succèdent :

Groupe 1. Loup, vase à pied, à panse côtelée, panthère. Amour et fleurs. — 2. Grue, corbeille, griffon. Amour et fleurs. — 3. Pie, vase, taureau. Amour et fleurs. — 4. Cor-

La seconde frise, bordée de larges fleurons variés et de rais de cœur[1], a plus d'importance que la première, mais elle est moins bien conservée. Sur les sept huitièmes de son étendue, elle disparaît totalement, ou se trouve réduite à l'état de frange, déchirée très irrégulièrement. Par ci par là, apparaissent encore quelques fragments de la décoration : ici un autel, là un arbre, plus loin un bélier, le torse d'un esclave portant un plateau chargé de fruits, ou même le corps entier d'un Silène ou d'une Bacchante.

Une scène est à peu près intacte : à droite, une Ménade danse en frappant du tympanon; un vieillard chauve et obèse dépose son offrande sur un autel allumé qu'abrite un figuier; derrière lui, une matrone pudiquement drapée, et la tête voilée, s'approche traînant par la main un petit garçon qui tient une grappe de raisins; un esclave qui les suit apporte sur ses épaules une brebis.

Il subsiste également quelques traces d'un tableau d'idylle. Dans un paysage aux plans variés, où l'on aperçoit au loin une chapelle à colonnettes, une femme à demi nue, dans une pose abandonnée, s'entretient avec un homme assis derrière elle, qui tire des victuailles d'une corbeille placée à terre entre ses jambes.

Quelque regrettable que soit la mutilation de cette frise, ce qu'il en reste suffit à nous permettre de restituer d'une manière certaine le plan de l'ensemble. Il se composait d'une soixantaine de personnages, répartis en huit groupes que séparaient des nœuds de bandelettes et des masques bachiques se regardant deux à deux. Au sommet du plat, à sa partie inférieure, à droite et à gauche le long des oreilles, étaient figurées quatre scènes symétriques de sacrifices à Dionysos; les espaces intermédiaires étaient occupés par quatre scènes idylliques qui se correspondaient avec autant de régularité. Connais-

beau, corbeille, bouquetin. Amour et van. — 5. Colombe, vase, sanglier. Amour et cor. — 6. Pie, corbeille, panthère. Amour et fleurs. — 7. Canard, vase, lion. Amour et flûte de Pan. — 8. Colombe, corbeille, canard. Amour et fleurs.

1. Il n'y a pas deux de ces fleurons qui soient absolument pareils; ils ont été ciselés chacun séparément, et non découpés à l'emporte-pièce.

sant un élément de chaque série, nous les connaissons tous, au moins dans leurs grandes lignes.

Les oreilles sont ornées avec autant de richesse et de symétrie que la frise. Figures décoratives et attributs divers du culte de Dionysos, cymbales, lièvres broutant les fruits d'une corbeille ou d'un van, panthères terrassant une chèvre ou un âne, masques de satyres, de faunes et de Pan, entourent deux tableaux à quatre personnages, qui s'opposent en même temps qu'ils se correspondent.

A gauche, c'est un sacrifice rustique à Dionysos. L'idole champêtre a conservé la forme archaïque du xoanon, qui se perpétua dans les campagnes longtemps après que les sculpteurs eurent adopté pour leurs statues le type imberbe et jeune du Dionysos praxitélien. Le dieu a le masque barbu, les cheveux noués autour de la tête comme un diadème; il est vêtu d'une tunique d'étoffe à manches longues, fixée à la taille par une ceinture. De la main droite, il s'appuie sur une haute tige de férule fleurie. La main gauche tient un sarment auquel pend une grappe. De part et d'autre de l'idole sont disposés un petit autel carré, où brûle le feu du sacrifice, et un cratère sans anses. Un Silène ventripotent, n'ayant pour tout vêtement qu'un linge noué autour des reins, joue de la flûte double, tandis qu'à droite et à gauche, deux satyres s'approchent sur la pointe des pieds. Entièrement nus tous deux, ils sont caractérisés par la houppette de poils qui se dresse au bas des reins, et par la peau de lion, jetée sur l'épaule ou enroulée autour du bras. L'un d'eux, d'un beau type pastoral, a la barbe et les cheveux longs. Il tient un pedum et traîne après lui un chevreau. L'autre, jeune et imberbe, danse en agitant un thyrse terminé par deux pommes de pin.

A droite, la scène change : Dionysos, représenté cette fois sous les traits d'un éphèbe, est debout, à demi plongé dans l'ivresse. Il brandit un thyrse, et passe familièrement son bras gauche autour du cou d'un petit satyre placé à côté de lui, et dont la pose contournée est peu compréhensible : derrière eux bondit une panthère. Une

large draperie recouvre en partie de ses plis harmonieux ce groupe assez confus.

A droite et à gauche apparaissent aussi deux satyres, qui regardent le dieu. Le plus vieux a les bras ramenés derrière le dos et semble frappé d'une profonde surprise. L'autre, jeune et imberbe, élevant la main à la hauteur des yeux comme s'il dansait le *skopos*, fait le geste du *Satyre aposkopeuôn* que popularisa le peintre hellénistique Antiphilos l'Égyptien[1].

Des roseaux fleuris, un figuier tordu auquel est accroché un tympanon, un autel surmonté d'un vase, divers instruments de musique bachique remplissent le champ du tableau.

Le style des reliefs diffère de celui du dessin central. Tandis que ce dernier, incorrect par endroits, conserve encore quelque chose de la saveur d'une œuvre originale, ici au contraire l'exécution est irréprochable, charmante de grâce, de délicatesse et de savante naïveté, mais sans accent personnel. Ce n'est qu'un assemblage ingénieux de lieux communs tirés du répertoire courant des artistes de l'époque hellénistique : sacrifices à des dieux auxquels on ne croit plus guère, mais dont le culte éveille des sentiments agréables et voluptueux; scènes idylliques et champêtres qu'encadrent des passages bucoliques; le tout traité avec ce goût du pittoresque, ce réalisme raffiné, cette recherche du détail joli, même inutile, qui caractérisent le style des œuvres de ce temps.

La patère de Bizerte a tous les caractères d'une œuvre alexandrine, mais c'est encore une œuvre grecque : l'ordonnance de l'ensemble demeure harmonieuse; l'importance des sujets figurés est proportionnée à la place qu'ils occupent, et la logique préside au choix des moyens d'expression comme à la répartition des ornements sur la patère. L'artiste a su respecter le caractère de l'objet qu'il avait à décorer : le milieu du plat, destiné, au moins en théorie, à recevoir les offrandes,

1. Cf. P. Girard, *la Peinture antique*, p. 246 et fig. 143.

reste libre et dégagé, au lieu d'être occupé par un de ces *emblèmes* en haut relief, dont la présence au fond de la vaisselle romaine est un véritable contre-sens. Là même où les reliefs apparaissent, leur saillie, qui reste dans un rapport constant avec les dimensions des figures, est toujours modérée. Il n'est pas jusqu'aux masques en haut relief qui n'aient leur raison d'être; ils sont placés, pour ainsi dire, en vedette, aux extrémités de chaque oreille pour garantir le plat contre toute chance d'accident, et amortir, le cas échéant, la chute des objets pesants qui pourraient l'écraser.

L'œuvre conserve donc à un haut degré les deux qualités propres au génie de la race hellénique, l'ordre et la mesure. Rien n'y décèle l'influence romaine. Elle ne me semble pas pouvoir être datée d'une époque postérieure au commencement du premier siècle de notre ère.

Depuis longtemps déjà, le goût des pièces d'orfèvrerie ciselées par des artistes alexandrins s'était répandu dans le bassin occidental de la Méditerranée. Dans le pays le plus voisin de la province d'Afrique, en Sicile, chaque famille un peu aisée possédait, au temps de Verrès, des vases en argent ciselé pour la célébration du culte domestique : *Domus erat*, dit Cicéron[1], *nulla paullo locupletior*, *quae in domo haec non essent, etiamsi nihil esset argenti :* PATELLA GRANDIS, CUM SIGNIS AC SIMULACRIS DEORUM, *patera qua mulieres ad res divinas uterentur*.

Les Africains suivirent la même mode; à la fin du premier siècle de notre ère, le Nymphée de Cirta renfermait, d'après l'inventaire[2] du trésor du Capitole, six coupes et un canthare en argent rehaussé d'or : *scyphi dependentes*, *auro inluminati*, *numero sex*, *cantharum auro inluminatum*[3].

Il est permis de supposer que ces vases ressemblaient à la patère de Bizerte. Peut-être étaient-ce aussi des œuvres d'importation alexandrine. Peut-être, au contraire, étaient-ils dus au ciseau de quelque

1. Cicéron, *in Verrem*, II, 4, 21.
2. *Synopsis*, *C.I.L.*, VIII, 6981. Cf. aussi *Ibidem*, 6983, *argenteum in Capitolio*.
3. *C.I.L.*, VIII, 6982.

artiste local, comme cet argentier Praecilius[1], dont le tombeau a été retrouvé au bas du Capitole de Cirta, ou comme ces *fabri argentarii* et ces *argentarii caelatores*[2] réunis en collège à Caesarea de Maurétanie, que nous fait connaître une inscription de Cherchel.

Le nombre des vases précieux découverts en Afrique est cependant très restreint. L'antiquité païenne ne nous en a encore, à ma connaissance, fourni que deux : un vase en argent repoussé avec deux petites anses, représentant d'une part Mercure debout, tenant le caducée et la bourse, de l'autre un génie portant une corne d'abondance, qui fut trouvé, en 1882, aux environs de Tébessa et publié par M. Farges[3], et la patère à manche, en argent doré, avec un Neptune et des scènes de pêche, découverte au cap Chenoua en 1892, et publiée par M. Waille[4].

Ces deux objets, qui ne peuvent, à mon avis, remonter plus haut que le III^e^ siècle de notre ère, sont bien inférieurs comme style, comme composition, comme travail au plat de Bizerte; celui-ci est à tous les points de vue la pièce d'orfèvrerie la plus précieuse qui ait encore été découverte en Afrique; il se place au rang des plus remarquables que nous ait léguées l'antiquité classique.

1. *C.I.L.*, VIII, 7156.

2. *Ephemeris Epigraphica*, VII, 518.

3. Farges, *Comptes rendus des réunions de l'Académie d'Hippone*, 1883, p. LXV et pl. X et XI.

4. Waille, *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1893, p. 83 à 90 et pl. X. Cf. Schreiber, *Alexandrinische Toreutik*, p. 329 et fig. 63 et 64.

P. GAUCKLER.

LAMPE ROMAINE

AVEC LÉGENDE EXPLICATIVE

Au mois d'octobre 1894, M. le professeur W. Helbig a communiqué à l'Académie des Inscriptions une lampe romaine en terre cuite, appartenant à M. Martinetti, de Rome, et trouvée probablement en Italie [1] (fig. 1). Le relief dont elle est ornée représente deux gladiateurs armés et casqués, luttant l'un contre l'autre, au moment précis où un troisième personnage imberbe, tête nue et vêtu d'une tunique courte serrée à la taille, s'avance entre les combattants et les sépare au moyen d'une longue baguette qu'il tient dans la main droite avancée. Derrière chacun des gladiateurs est figurée une couronne à lemnisques. Au-dessous de cette scène, on lit ces deux noms inscrits dans un cartouche à queues d'aronde : SABINVS||POPILLIVS.

Près d'une des couronnes, on distingue un S et, dans le champ, à la partie supérieure du disque, on voit les lettres MIS. Ces différentes lettres et inscriptions sont en relief ; elles n'ont pas été imprimées dans l'argile à l'aide d'un sceau avant la cuisson, mais elles ont été gravées dans la matrice en même temps que le sujet.

1. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1894, p. 343.

A l'époque romaine, les lampes en terre cuite nous offrent souvent des représentations relatives aux jeux de l'amphithéâtre. Il n'est pas rare de rencontrer des séries de lampes ornées d'une ou de plusieurs figures de gladiateurs, tantôt au repos, tantôt dans l'action du combat. L'espace restreint dont disposait le décorateur ne lui permettait guère d'ajouter d'autres détails. Sur la lampe de M. Martinetti, la présence d'un troisième personnage, dont le rôle est indiqué par son attitude et par la baguette qu'il tient à la main, autorise à croire que la scène représentée se passe à l'intérieur d'une école de gladiateurs. Ce troisième personnage est, en effet, un instructeur, *rudis*, chargé de régler et de surveiller l'exercice. La baguette qu'il tient à la main, et à laquelle il doit son nom, est le signe distinctif de ses fonctions[1]. Les inscriptions latines signalent, parmi ces instructeurs, trois degrés différents : *summa rudis*, *prima rudis* et *secunda rudis*.

Fig. 1.

Ce qui donne un intérêt particulier à cette lampe, ce sont les inscriptions en relief qui accompagnent le sujet. Les deux noms, *Sabinus* et *Popillius*, sont ceux des gladiateurs. Quant aux abréviations placées dans le champ du disque, elles doivent être transcrites *s*[*tantes*] *mis*-[*si*] ; ces mots se rapportent aux combattants et signifient que la lutte a dû être arrêtée sans que l'un des deux adversaires ait pu terrasser l'autre. L'issue du combat est restée incertaine [2].

1. Une lampe offrant le même sujet est sortie des fouilles de Trion (Allmer et Dissard, *Trion*, n° 1523). Il se retrouve avec beaucoup plus de développements sur un petit vase d'argent découvert à Reims et qui, de la coll. Julien Gréau, a passé dans celle de M. Dutuit (W. Fröhner, *Catalogue des bronzes antiques de la coll. Gréau*, n° 373 ; Thédenat et Héron de Villefosse, *Les trésors de vaisselle d'argent trouvés en Gaule*, pp. 88-89). Voir aussi la mosaïque publiée par Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, tav. 197, 198.

2. Sur cette expression, cf. *Corp. inscr. Latin.*, vol. VI, n° 10194.

Cette interprétation est justifiée par un monument trouvé en 1845 sur le territoire de Cavillargues près de Bagnols (Gard) où il servait de couvercle à une urne funéraire. C'est un médaillon en terre cuite rouge, de 0,16 de diamètre, qui représente le même sujet, mais avec des détails plus complets et des inscriptions plus explicites; il est conservé aujourd'hui au musée de Nîmes. Publié en 1851 par Aug.

Fig. 2. — Médaillon de Cavillargues (Gard).

Pelet[1], il mérite d'être signalé de nouveau à l'attention des archéologues. On verra en jetant les yeux sur le dessin ci-dessus (fig. 2) que la scène est identique. Les noms des deux vigoureux combattants, un mirmillon et un rétiaire, sont inscrits sur des cartels que deux esclaves,

1. *Essai sur un bas-relief découvert en* 1845 *dans le territoire de Cavillargues*, avec une planche (dans les *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1851, p. 35 à 41). Le dessin publié par Pelet est retourné; *Corp. inscr. Latin.*, vol. XII, n° 2747. A la bibliographie donnée par le Corpus il faut ajouter : *Exposition universelle de* 1867, *Catalogue de l'histoire du travail,* p. 68, n° 931.

placés au dernier plan, l'un à droite, l'autre à gauche, soutiennent sur leurs épaules. Sur l'un des cartels on lit : XANTVS‖CAES XV; sur l'autre, EROS‖CAES XVI. Xantus et Eros appartiennent donc tous deux à la même troupe; le premier avait déjà combattu quinze fois avec succès, le second avait seize combats heureux à son actif. Un instructeur, placé près des gladiateurs, brandit sa baguette pour les séparer; à l'extrémité de la baguette on lit, écrits en toutes lettres, les mots STAN‖TES‖MISSI. Une barrière placée en avant indique la clôture de l'espace destiné aux exercices.

Au-dessus de cette scène, et paraissant dominer le combat, sont placées quatre figures beaucoup plus petites; on les a considérées à tort comme des spectateurs. Les deux figures du milieu sont sans doute des divinités; elles sont représentées debout, de face et portant des attributs; l'une d'elles tient au bras gauche une corne d'abondance. Les deux figures placées de côté et représentées de profil ont des proportions plus petites que les premières, vers lesquelles elles semblent tournées dans l'attitude de l'invocation. Si l'on remarque que ces deux figures suppliantes sont placées chacune au-dessus de la tête de chacun des gladiateurs, on est amené à penser qu'elles personnifient les combattants invoquant les Génies protecteurs de leurs personnes et les priant de leur assurer la victoire.

Un second médaillon en terre cuite, de dimensions un peu moindres, mais avec une scène analogue et des inscriptions, a été découvert à Lyon dans les fouilles du quartier de Trion (Allmer et Dissard, *Trion,* n° 1395). Il n'existe qu'à l'état de fragment, mais le nom d'un gladiateur appartenant à la troupe de l'empereur, suivi du chiffre XV et les lettres STAT‖MISSI ne laissent aucun doute sur la nature de la scène qui y était représentée.

ANT. HÉRON DE VILLEFOSSE.

LA

COLONNE D'ARCADIUS A CONSTANTINOPLE

D'APRÈS UN DESSIN INÉDIT

PLANCHE X-XIII

I

Les chroniqueurs byzantins et les voyageurs du moyen âge nous attestent qu'il y avait à Constantinople deux colonnes *cochlides* érigées par les premiers empereurs d'Orient, sur le modèle de celle de Trajan à Rome, avec des bas-reliefs extérieurs en spirales. L'une aurait été élevée, en 386, par Théodose le Grand dans la septième région, sur la troisième colline, qu'on désignait par le nom de Tauros; l'autre par son fils Arcadius, en 403, sur la septième colline, appelée Xerolophos, qui faisait partie de la douzième région. Tel est l'avis de Théophane[1], de Cedrenus[2], de Codinus[3].

1. *Chronographie*, t. I, pp. 110, 121, éd. de Bonn.
2. T. I, pp. 566, 567, éd. de Bonn.
3. *De Signis*, pp. 38, 42, éd. de Bonn.

De la première, nous croyons avoir, pour ce qui concerne les sculptures dont le fût était décoré, une représentation vraisemblable dans le dessin que nous possédons en deux copies, l'une au Musée du Louvre, l'autre à l'École des Beaux-Arts. M. Müntz[1] a donné l'histoire de ces deux copies, qui passent pour reproduire un original exécuté, suivant une tradition, par Gentile Bellini quand Mahomet II le fit venir à Constantinople. Le P. Menestrier, en 1702[2], Banduri en 1711 et 1729 dans son *Imperium Orientale*, ont publié la gravure de cette représentation, à propos de laquelle il y a encore bien des incertitudes[3]. Ce n'est pas notre sujet de les examiner.

Au sujet de la seconde nous n'avions encore que quelques informations, qui ne nous donnaient pas une vive lumière, et, en particulier, ne nous instruisaient pas sur les bas-reliefs dont cette colonne était ornée[4].

Les écrivains du moyen âge savent à peine distinguer les deux colonnes l'une de l'autre, et cette confusion (sur laquelle nous reviendrons) persiste jusqu'au commencement de l'époque moderne. Manuel Chrysoloras (mort en 1415) les voit encore debout toutes deux; il s'en rapporte, quant aux attributions, à l'opinion devenue vulgaire de son temps, à savoir que l'une aurait été érigée par le grand Théodose, et l'autre par Théodose le Jeune.

Elles lui paraissent être en bon état, tout au moins les piédestaux avec leurs sculptures : « Quantas, quam pretiosas et quam pulcras eas fuisse oporteat, id ex basium pulcritudine, altitudine, splendore et magnificentia apparet[5]. » Le voyageur italien Buondelmonte les mentionne

1. *Revue des études grecques*, t. I, 1888.

2. *Columna Theodosiana quam vulgo historiatam vocant ab Arcadio imperatore Constantinopoli erecta in honorem imperatoris Theodosii junioris a Gentile Bellino delineata, nunc primum aere sculpta et in XVIII tabulas distributa.* In-folio oblong.

3. La *Bibliographische Biographie* d'Oettinger offre, col. 1770, cette indication : Ballino (Gentile), *Columna Theodosiana*, Venet., 1557, fol. Ce n'est rien qu'une grosse erreur.

4. Voir la récente et fort utile étude publiée par M. le professeur Strzygowski dans le *Jahrbuch* de l'Institut archéologique allemand de 1893.

5. Voir ce texte à la suite du volume grand in-folio intitulé : Constantini Manassis *Breviarium historicum* et Codinus *De originibus Constantinopolitanis. Parisiis, typographia regia*, 1655.

à la même époque; il les marque sur sa célèbre carte de Constantinople en 1422; mais il se borne à dire, dans son texte, qu'elles se dressent au milieu de la ville, et que les sculptures dont elles sont ornées représentent les hauts faits des empereurs qui les ont érigées[1].

Une cause de confusion disparaît quand la colonne Théodosienne, fort ravagée par les orages et les tremblements de terre, s'écroule avec fracas, au commencement du XVI^e^ siècle[2]. L'Arcadienne subsiste jusqu'en 1720 environ. Il est dit dans les deux éditions de l'*Imperium orientale*, de Banduri, 1711 et 1729, qu'elle est encore debout. Elle est alors détruite par le gouvernement turc parce qu'elle menace ruine; le piédestal en est seul conservé jusqu'à nos jours, sur l'ancienne place désignée par le nom d'Awret bazar ou marché des femmes.

Du milieu du XVI siècle nous avons, concernant la colonne d'Arcadius, une sérieuse description, qui a toutes les apparences d'une exactitude même technique, mais qui est malheureusement incomplète : c'est celle de Pierre Gilles.

On sait que le naturaliste Pierre Gilles, né à Albi, mort à Rome en 1555, fut envoyé par François I^er^ dans le Levant, sur la recommandation du cardinal Georges d'Armagnac, évêque de Rodez, pour recueillir des médailles et des inscriptions. Ses deux livres, sur le Bosphore et sur la topographie de Constantinople, furent publiés en 1561 par son neveu Antoine Gilles[3]; dans le second de ces deux écrits il y a tout un chapitre sur la septième colline et la colonne d'Arcadius. N'ayant pu obtenir que secrètement de pénétrer au dedans de

1. Christoph. Bondelmonti *fiorentini librum Insularum archipelagi* ed. Lud. de Sinner, Lipsiae et Berolini, 1824, Reimer, pp. 123-124. — Voir sa belle carte de Constantinople dans Ducange, *Constantinopolis Christiana*, dans Cinnamus, dans Sathas, dans la *Revue de l'art chrétien*, etc.

2. Pierre Gilles apprend, quand il arrive à Constantinople, en 1550, que ce désastre a eu lieu depuis une quarantaine d'années. Le patriarche Constantius, dans sa *Constantiniade, ou Description de Constantinople*, etc., traduite du grec par M. R..., 1861, fixe la date à 1517, sous Sélim I^er^.

3. Ils ont été réimprimés par les Elzévirs en 1632; ils sont aussi dans le VI^e^ volume du *Thesaurus antiq. graecarum* de Gronovius (1735) et dans le I^er^ volume de l'*Imperium orientale* de Banduri.

la colonne qu'il voulait étudier, et dans laquelle les Turcs ne voulaient pas qu'un étranger eût accès, Pierre Gilles avait dû prendre à l'intérieur les mesures du monument, de peur, nous dit-il, que son fil à plomb suspendu au dehors ne trahît sa présence. Avec la conscience d'un architecte géomètre, il nous donne les mesures de chaque assise, celles de chaque degré de l'escalier à vis. Deux cent trente-trois degrés en tout; cinquante-six fenêtres pour distribuer la lumière au dedans; hauteur de la colonne: cent quarante-sept pieds. Malheureusement nul détail concernant les sculptures extérieures — Pierre Gilles se contente de dire du fût de la colonne qu'il figure divers combats : « Scapus pugnis variis scalptus »; — mais, sur les formes du piédestal et de l'ensemble, d'utiles indications que nous devons spécialement recueillir parce que nous les retrouverons tout à l'heure sur notre dessin inédit, pour en affirmer l'authenticité. L'abacus ou tailloir qui surmonte le piédestal présente, nous dit-il, une vaste guirlande par-dessus laquelle sept petits génies en tiennent de plus petites qu'ils se transmettent; en dehors et au-dessus de chaque angle de ce tailloir un aigle se dresse; l'abacus est surmonté lui-même de la plinthe de la colonne, puis d'un tore formant une puissante couronne de feuilles de laurier reliées par un large ruban oblique. Au sommet du fût, au-dessous du chapiteau, des cannelures verticales s'espacent.

Telle est, en un très bref résumé, pour ce qui concerne la forme générale de la colonne d'Arcadius, la description donnée par Pierre Gilles[1].

1. Quelques lignes du texte feront apprécier le curieux caractère de cet écrit. J'y joindrai l'habile traduction de M. Enlart, ancien membre de l'École française de Rome, auteur des *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* (1894).

« ... *Coronis stylobatica inclinatur velut tectum, in qua ima est primum regula, deinde astragalus baccatus, tertio loco echinus, quarto astragalus intortus ut funis. Reliqua pars, usque ad summam curvaturam, folia ligata in modum manipulorum, recta quidem, et in se curvata voluta. Stylobates emittit velut abacum, in quo fasces coronario opere laureati bini in singulis lateribus, quorum major incurvatur usque ad imam partem abaci. Item in lateribus ejusdem coronati abaci summi existunt septem pueri nudi, tenentes fascem laureum*, etc. »

« Le socle est amorti par des corniches formant comme un toit. Au bas règne d'abord un filet, puis une moulure perlée; en troisième lieu, un quart de rond; quatrièmement, une moulure en torsade semblable à une corde. Le reste, jusqu'à la courbe supérieure,

Soixante ans plus tard, en 1610, la première édition d'une *Relation* de voyage en Orient exécuté par l'Anglais Sandys donne une gravure figurant la colonne en élévation. On y retrouve l'ornementation architecturale que Pierre Gilles a décrite; mais de plus, le piédestal y apparaît avec des représentations intéressantes. Il semble que cette gravure soit devenue populaire, car les Elzévirs s'en emparent et la placent en tête de quelques-uns de leurs petits volumes, par exemple en tête de leur édition du livre de Pierre Gilles sur la topographie de Constantinople.

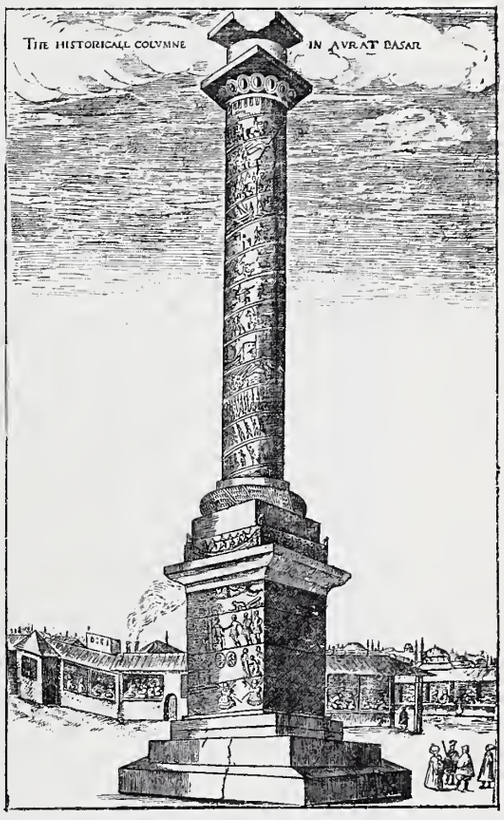


Fig. 1. — La colonne d'Arcadius selon Sandys.

Quelque utiles qu'ils soient, ces deux documents, la description de Pierre Gilles et la gravure Sandys, ne nous instruisent nullement sur les bas-reliefs dont le fût de la colonne d'Arcadius était orné.

C'est seulement il y a deux années qu'un beau dessin découvert par M. Michaëlis vint jeter sur ce sujet une première et vive lumière, et nous mettre sur la voie d'une autre et plus complète information.

M. le professeur Michaëlis, habitué à d'heureuses fortunes qu'il sait faire naître et rendre profitables à la science, a raconté comment, par les bons avis de M. Lippmann

consiste en feuillages liés en manière de gerbes; les uns sont droits, les autres se recourbent en s'enroulant sur eux-mêmes (palmettes et rinceaux). Une sorte de tablette s'élève du socle. Il s'y trouve deux guirlandes en forme de couronne de laurier sur chacun des côtés. La plus grande décrit une courbe jusqu'à la partie extrême de la tablette. De même, sur les faces latérales de cette tablette de couronnement enguirlandée, se voient sept enfants nus tenant une guirlande de laurier (c'est la seconde guirlande). Sur chaque angle de la tablette se dresse un aigle, etc. »

de Berlin et de M. Schreiber de Leipzig, il avait eu connaissance de plusieurs dessins de Melchior Lorich, le célèbre graveur hollandais

Fig. 2. — Dessin de Melchior Lorich.

du XVI^e^ siècle, qui passaient dans une vente en Allemagne. Parmi ces dessins il s'en trouvait un qu'il publia dans le *Jahrbuch* de l'Institut archéologique allemand de 1892 (pages 91-92), et que nous reprodui-

sons avec sa permission. On lit au bas ces mots, écrits sans nul doute par l'artiste lui-même et auxquels s'ajoutent son monogramme bien connu et la date de 1559 : *Antique zu Constan[tinopel]gemacht.* Constantinople n'ayant plus, au temps de Melchior Lorich, qu'une seule colonne sculptée, celle d'Arcadius, M. Michaëlis concluait avec raison que l'artiste avait travaillé d'après deux spirales de cette seule colonne.

Le dessin de Melchior Lorich a un tel intérêt pour nous qu'on nous permettra d'insister sur la valeur et sur l'origine probable d'un tel document.

Pierre Gilles nous l'a dit, ce n'était pas chose facile à Constantinople que de s'approprier par le dessin la connaissance des représentations figurées; les Turcs ne s'y prêtaient pas, et il y avait danger à les braver. C'était un crime, suivant eux, d'avoir façonné des corps auxquels on n'avait pu donner des âmes, et il en serait demandé compte au jour du dernier jugement. Nous devons donc penser qu'un dessin comme celui de Melchior Lorich n'a pu être exécuté par l'artiste que grâce à une protection spéciale de quelque puissant personnage, tel qu'un énergique ambassadeur par exemple. Or, précisément, Melchior Lorich était attaché à l'ambassade d'Ogier Ghizelin de Busbecq, qui représentait Ferdinand Ier auprès de Soliman II, et dont il fit un beau portrait gravé en 1557. L'ambassadeur et l'artiste respectaient la science et l'art. Busbecq aimait et recherchait les antiquités : on lui doit la première connaissance de l'inscription d'Ancyre; il avait formé un recueil d'inscriptions qu'il communiqua à Juste Lipse et à Gruter. La Bibliothèque impériale de Vienne tient de lui plus de cent manuscrits grecs. Melchior Lorich, de son côté, signe plusieurs de ses œuvres de ces mots : « Antiquitatis studiosissimus ». Or Busbecq, dans une lettre latine où il rend compte du commencement de son séjour à Constantinople[1], parlant de la colonne d'Arcadius, écrit ces mots : « ea penes

1. *Iter Constantinopolitanum*, éd. de 1582, p. 41. « *Ei ab imo ad summum inscripta est historia cujusdam expeditionis Archadii qui eam construxit... Ea penes me depicta est.* »

me depicta est ». Comment ne pas penser que Melchior Lorich a exécuté un dessin d'après la colonne sous la protection de Busbecq, par ses ordres ou sur son désir?

Il y a plus. Le savant hollandais George Dousa, dans son *Iter Constantinopolitanum* (1599), — après avoir cité avec un grand éloge un très vaste plan de Constantinople dessiné par Melchior Lorich, son compatriote[1], — parlant de la colonne d'Awret bazar, dit qu'elle est semblable à celle qui est à Rome au Champ de Mars; il ajoute : « quantum ex pictura conjectare possum ». Comment ne pas conjecturer, en rapprochant cet éloge de Melchior Lorich, cette mention de la colonne, et celle d'un dessin peut-être entier, que cette dernière œuvre pouvait avoir été exécutée par Lorich lui-même pour Busbecq, en même temps que l'avait été le dessin partiel retrouvé par M. Michaëlis? Le plan de Constantinople du célèbre graveur, que l'on croit inédit, est aujourd'hui encore conservé à la Bibliothèque de l'Université de Leyde; on y voit, en une esquisse sommaire, haute de cinq à six centimètres, la colonne d'Arcadius; mais la bibliothèque ne possède aucune autre œuvre considérable de l'artiste hollandais[2].

II

Notre dessin fait partie des collections de Roger de Gaignières, conservées à la Bibliothèque nationale de Paris, département des

1. Gronovius, *Thesaurus antiq^um^ graecarum*, t. VI, p. 3351 : « *Hujus amplissimae civitatis imaginem videre qui volet, eum bibliothecam Academiae nostrae adire melius est, ubi turcica Constantinopolis in tabula XL circiter pedes oblonga, daedaleo plane opere manu Melchioris Lorichi delineata, beneficio Nicolai Vandervilii suspensa visitur, in qua Imperatoris Regia, cum templis et palatiis turcicis tam accurate expressa sunt ut ea nihil elaboratius posse fieri judicare ausim.* »

2. Ce plan a une hauteur de 44 centimètres et une longueur de 11^m^.52. Il est coupé en 21 feuilles. Je dois ces informations précises à M. le D^r^ du Rieu, directeur de la Bibliothèque de l'Université de Leyde, qui a beaucoup contribué à sauver de la ruine ce bel ouvrage, et à M. Louis Petit, conservateur du même riche dépôt.

estampes. Il est désigné sous le n° 6514 dans l'inventaire qu'a donné de ces collections, en 1891, M. Henri Bouchot[1]. Il est compris dans un volume de format très grand in-folio, qui porte ce titre au dos : *Topographie de pays étrangers.* C'est un dessin lavé, tracé sur plusieurs feuilles d'un papier vergé qui paraît être du XVII^e^ siècle[2]. Ces feuilles sont collées l'une à l'autre par leurs extrémités; le dessin mesure 2^m^,42 de hauteur, et 0^m^,43 de largeur. Notre planche en offre une réduction.

On lit au bas ces mots, qui paraissent être, eux aussi, d'une écriture du XVII^e^ siècle : *Dessein de la Colomne historiale du costé de la Tramontane.* Les sculptures y apparaissent ruinées, surtout aux spirales inférieures; une partie même du fût paraît menacer ruine, et est enserrée dans une armature de plusieurs cercles de fer.

Une courte comparaison du dessin Gaignières avec la description de Pierre Gilles, avec la gravure Sandys et le dessin de Melchior Lorich suffit pour démontrer que ces diverses informations concordent, au moins pour les traits généraux, et se rapportent à un seul et même monument. La décoration architecturale que Pierre Gilles avait indiquée avec tant de précision, et que la gravure Sandys nous a rendue, la voici de nouveau sur notre dessin : le tailloir avec la grande guirlande, les petits génies et les quatre aigles ou leurs vestiges, le tore en couronne tressée, les cannelures verticales et les oves au sommet du fût. L'identité apparaît plus évidente encore si l'on compare le dessin de Melchior Lorich avec les deux spirales supérieures du dessin Gaignières. Les deux artistes n'ont pas considéré précisément la même section de chacune de ces deux spirales; tant mieux, puisque de la

1. *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des estampes et des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris*, 1891, deux volumes in-8.

2. En voici le filigrane : ℂP E R V avec, au-dessous, une grappe de raisin. — Je ne trouve à ce sujet aucune information dans les ouvrages suivants : Midoux et Matton, *Étude sur les filigranes des papiers employés en France aux* XIV^e^ *et* XV^e^ *siècles*, Paris, 1868, in-8. — Merlet, *Filigranes des papiers, dans le Magasin pittoresque* du 31 janvier 1885. — Marc Briquet, *Papiers et filigranes des Archives de Gênes de* 1154 *à* 1700, Genève, 1888, grand in-8. — Wiener, *Les filigranes des papiers lorrains*, Nancy, 1893, in-8.

sorte chacun d'eux doit ajouter quelque chose au champ que l'autre embrasse. Le dessin de Lorich nous montre à l'extrémité de la dernière spirale, à gauche, une nymphe des eaux (représentant peut-être la Corne d'or [1]), étendue à terre et appuyée sur son urne, tandis que notre dessin, empiétant un peu plus vers la droite, ne nous offre au même endroit que les eaux par lesquelles se termine l'angle final. D'autres différences sont plus énigmatiques, puisqu'elles ne paraissent pas s'expliquer par la diversité des aspects. Il n'est pas probable, par exemple, qu'il y eût sur la face opposée de l'avant-dernière spirale un second groupe de quatre ou cinq prisonniers ; pourquoi alors notre dessin ne montre-t-il pas entre eux, comme le dessin de Lorich, cette femme tenant, ce semble, des cordes dans sa main droite abaissée? Elle prend place, dans le dessin de Lorich, entre les trois premiers captifs et le quatrième, tandis que le dessin Gaignières offre simplement cinq prisonniers. L'avant-dernier toutefois, au lieu d'avoir, comme les autres, les mains liées derrière le dos, les a libres, comme la femme représentée par Lorich. Peut-être est-ce une raison de croire que Lorich a mieux vu, puisqu'on ne s'expliquerait pas cette différence entre le quatrième personnage et les autres. La spirale qui est au-dessous présente un combat, mais plus furieux et quelque peu différent pour la composition dans le dessin de Lorich... Il n'en est pas moins évident que les deux artistes ont voulu reproduire le même modèle.

Quelle peut être l'origine du dessin Gaignières et à quelle date peut-il avoir été exécuté ?

Cette date semble devoir être le dernier tiers du XVII[e] siècle. Nous avons un terme final infranchissable, puisque la colonne disparaît vers 1720, et qu'en 1711 Gaignières a terminé de former sa collection, commencée en 1680. L'état de dévastation du monument, tel qu'il nous est représenté, doit nous être un indice chronologique. Vers 1570, Chesneau, racontant le voyage de M. d'Aramon de Paris à Constan-

1. C'est une ingénieuse conjecture de M. Strzygowski.

tinople (1547), mentionne seulement « une colonne de marbre blanc fort haute et belle [1] ». En 1610, la gravure Sandys nous a montré déjà quelques crevasses et une brisure au tailloir supérieur, résultats des violents orages et des tremblements de terre. Les voyageurs Pietro della Valle en 1650[2] et Thévenot en 1665[3] ne disent pas encore que la colonne soit en très mauvais état. Mais Thomas Smith, en 1672, s'exprime ainsi : « Mutilationem passa est haec ingens olimque magnifica moles [4]. » Tavernier, dans sa célèbre *Relation du serrail,* 1675, dit que les bas-reliefs sont fort dévastés, que les têtes sont brisées, qu'on a laissé croître les broussailles autour du piédestal. Grelot, en 1680, témoigne que l'Awret bazar est rempli d'échoppes, dont quelques-unes s'appuient au piédestal même et en cachent les sculptures, qui sont fort ruinées. Cornelio Magni, dans son curieux petit livre *Quanto di piu curioso... per la Turchia* (Bologne, 1685, page 184), atteste la ruine des sculptures par l'âge et par le feu. Il ajoute que le fût de la colonne, très ravagé dans les spirales du milieu, menace de s'écrouler. Gravier d'Ortières, dans sa *Description* inédite *de Constantinople* (1686), dit que « la plus grande partie des figures sont rompues [5] »... C'est évidemment vers ces dernières dates que les crevasses se seront agrandies et multipliées; le gouvernement turc, se rappelant le désastre causé au commencement du XVI[e] siècle par la chute de la colonne Théodosienne, aura fortifié celle d'Arcadius par l'armature de fer que montre notre dessin.

Une autre considération, sans contredire ce calcul pour la date du dessin Gaignières, nous mettrait sur la voie d'une intéressante provenance.

1. Voir l'édition de M. Schefer, p. 31.
2. *Viaggi descritti in Lettere familiari*, 3 vol.
3. *Relation d'un voyage de Levant*, Paris, 1665, in-4.
4. Il continue de la sorte : « *Caelatura non admodum artifici figurae prominent quae belli apparatum resque ab Arcadio imperatore gestas quarum memoriam famae ad posteros usque propagandae cupidissimus ille qui fecit hic extare voluit. Oculis exhibere videntur quod hactenus consentiente omnium fama creditum est. Inde apud Francos columnae historicae nomen* (*Epistolae duae... authore* Tho. Smith, Oxonii, 1672, in-12).
5. Voir sur Gravier d'Ortières la note suivante.

On sait combien, pendant la seconde moitié du règne de Louis XIV, la Turquie attirait l'attention de l'Europe occidentale, particulièrement de la France. L'opinion voulait être informée du monde ottoman, de toute une civilisation, mœurs, costumes et arts, qui apparaissait sous un aspect étrange. Au même temps, Louis XIV et Colbert, préoccupés des intérêts commerciaux et politiques, poursuivaient du côté de l'Orient une infatigable enquête. Nous avons, dans les papiers d'archives, tous les calculs qui furent établis en 1685 par ordre du roi en vue de brûler Constantinople et de partager l'empire ottoman [1]. Les missions se multipliaient donc, diplomatiques et scientifiques, et l'on demandait aux envoyés non seulement de rédiger, de publier beaucoup de relations écrites, mais de se servir aussi du pinceau et du crayon pour faire tout connaître, y compris le détail pittoresque. On sait avec quel

1. Voir la correspondance de Gravier d'Ortières, Bibliothèque nationale, mss. français, 7176. M. Omont en a donné de très intéressants extraits dans la *Revue d'histoire diplomatique* (1893, pp. 195-246). Il n'a pas eu à s'occuper d'une *Description de Constantinople* inédite, contenue dans le même volume, et où se trouve, page 2, tout un paragraphe intitulé : *De la colonne blanche, dite vulgairement la colonne historialle.* Voici ce paragraphe, que je crois inconnu : « Cette colonne a esté, dit-on, eslevée à l'honneur des empereurs Arcadius et Honorius. Cependant on ne voit rien ni dans sa base ni ailleurs qui le marque. Elle est toute de marbre blanc, dans lequel sont sculptés des bas-reliefs séparés seulement par une petite bande tournante depuis le bas jusqu'en haut, et ces bas-reliefs sont au nombre de 13 de chaque costé. La plus grande partie des figures en sont rompues. De celles qui restent il y en a qui représentent des sièges de villes et d'autres des combats de mer. Les figures ne sont pas d'un excellent dessin. Elles sont habillées à la romaine; mais la disposition de ce bas-relief a été faite avec tant de justesse et de proportion que les figures qui sont en haut de la colonne paraissent de la même grandeur que celles qui sont au bas. Au dedans de la colonne, il y a un escalier à vis qui est rompu en beaucoup d'endroits. Cette colonne estoit apparemment dans une place; mais il n'y en a plus, estant entourée de maisons. Le pied d'estail a 18 pieds de large et 22 pieds de haut. Il y a dans le milieu de ses faces une croix enfermée d'une bordure ronde, soutenue et portée par deux anges. Au-dessus du pied d'estail il y a un socle... orné d'un grand feston, sur lequel est représentée une troupe de cupidons dansant et tenant dans leurs mains des guirlandes de fleurs, et aux deux angles au-dessous du feston sont deux fleuves couchés. La base de la colonne est composée d'une plinthe et d'un gros tore orné de feuilles et de fruits de chesne. Cette colonne a 12 nervures qui forment les 13 bas-reliefs. Elle est un peu diminuée, du tiers inférieur en haut. Elle est composée de 20 assises, compris la base et le chapiteau, et chaque assise a 4 pieds et demi. Au-dessus de la colonne il y a une élévation faite aussi de marbre blanc, mais tout lisse et d'un plus petit diamètre que la colonne, couvert d'un abaco quarré, ayant une gorge avec des canelures... »

zèle M. de Nointel, un de ces ambassadeurs de l'ancienne France qui se ruinaient de bon cœur au service du roi, voulut s'employer à cette cause. Lorsqu'il partit en 1670, il engagea, pour l'accompagner, plusieurs savants ou artistes. C'était Antoine Galland; il ne fut pas seulement le célèbre orientaliste, numismate et linguiste que l'on sait; il copia les inscriptions; il rapporta les marbres de la galerie Baudelot, il dessina beaucoup de monuments. C'étaient aussi deux peintres : Rombaut-Faidherbe, qui mourut à Naxos, et Carrey, celui auquel nous devons les célèbres dessins d'après le Parthénon. Les preuves abondent du travail assidu auquel se livrèrent ces artistes et d'autres encore auprès d'eux. Spon, dans son *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et de Levant, fait ès années 1675 et 1676*[1], assure que Nointel a, chez lui, à Constantinople, « quatre cents dessins de bas-reliefs, édifices et paysages qu'il a fait faire dans tous ses voyages de Grèce et de Turquie ». Grosley, cité par le comte de Laborde dans son volume sur Athènes, témoigne que Carrey avait réservé les brouillons, esquisses et croquis par lui exécutés pendant son voyage. Lors de son départ de Constantinople, il y en laissa tout un coffre rempli, qu'on devait lui faire passer en France, mais dont il n'eut plus de nouvelles. Après la mort de M. de Nointel, les *mis au net,* qui formaient une série considérable, passèrent à M. Foucault, intendant à Caen. Il s'agit seulement ici, il est vrai, des dessins du Parthénon, dont M. Vitet a raconté les destinées ultérieures; mais, dans l'inventaire après décès de Charles Le Brun en 1690, on trouve indiqués « soixante-six dessins de vues de Constantinople, habits estrangers, traits et calques » qui lui avaient été donnés par Carrey[2].

Deux années seulement après la fin de l'ambassade de M. de Nointel, Grelot, l'habile dessinateur qui suivit Chardin dans ses voyages d'extrême Orient, présente à Louis XIV (il a raconté gaiement une de

1. Lyon, 1678, in-12, tome I, p. 263.

2. *Nouvelles archives de l'art français*, 2e série, t. IV, 1883, p. 146. Je dois plusieurs de ces indications à M. Omont, qui va publier l'*Histoire des missions scientifiques françaises en Orient pendant les* XVIIe *et* XVIIIe *siècles.*

ces audiences à la cour, où on le pressait de questions) la *Relation* de son séjour à Constantinople, accompagnée de nombreux et intéressants dessins (1680)[1]. Il y témoigne presque à chaque page et de l'importance qu'on attachait en France à de telles représentations, surtout quand il s'agissait des monuments de Constantinople, et de la difficulté, du péril même au prix desquels elles pouvaient être exécutées. Il rencontra, par exemple, deux voyageurs qu'on avait chargés de lever le plan et de dessiner les sculptures intérieures de Sainte-Sophie; mais, dit-il, ils n'osaient... Il résolut de les supplanter. Une récompense honnête, habilement répartie, lui ménagea l'entrée du temple. Au moment où, interrompant son dessin, il prenait quelque nourriture sacrilège (du vin et du jambon), un Turc entra dans les galeries et l'aperçut. Grelot assure qu'il se crut à deux doigts d'un supplice dont la seule pensée, dit-il, le révoltait. Il dissimula vite les corps du délit, y compris les dessins; il tira de sa poche son chapelet et un petit livre comme de prières (c'était précisément le volume de Pierre Gilles, peut-être l'Elzévir de 1632), et puis il attendit plus mort que vif l'arrêt du destin. Heureusement le bon Turc était de ceux qui avaient eu leur part de la récompense honnête; il se prit à rire de la terreur qu'il avait inspirée, et l'entreprenant dessinateur évita le danger. Quelques jours après, il n'échappait en pareille occasion que par une course folle et au prix de quelques coups de bâton.

C'est lui aussi qui raconte que, peu d'années avant sa visite à Constantinople, un voyageur qu'il ne veut pas nommer (serait-ce Spon, bien que Spon ait laissé un témoignage contraire?) obtint par hasard la permission de monter dans la colonne d'Arcadius. Il poussa l'imprudence jusqu'à écrire son nom sur le faîte, jusqu'à se montrer, malgré les avis qu'il avait reçus, jusqu'à suspendre son mouchoir au bout de sa canne et faire des signes pour attirer l'attention. Les passants le remarquèrent, en effet, et reconnurent à son chapeau que c'était

1. *Relation nouvelle d'un voyage à Constantinople, enrichie de plans levez par l'auteur sur les lieux et des figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette ville. Présentée au Roy.* Paris, en la boutique de Pierre Rocolet, MDCLXXX, in-4°.

un Franc. « Ils crurent tout d'abord qu'il ne l'avait fait qu'à dessein de découvrir de là plus facilement dans le sérail de leurs femmes, et voir laquelle lui plairoit le plus. » Quelques-uns pensèrent que l'âme de celui qui avait érigé la colonne et y avait eu jadis sa statue venait reprendre sa place. On s'empara finalement du téméraire, qui n'aurait pas échappé aux bâtons, aux cinquante coups sur la plante des pieds et au reste, si l'ambassadeur n'avait envoyé aussitôt « le présent nécessaire », en démontrant que le vrai coupable était le custode de la colonne, et que c'était lui qui devait recevoir la bastonnade, ce qui fut fait.

S'il est établi, d'une part, que les dessins d'après les monuments de Constantinople étaient, par plusieurs raisons, fort recherchés et demandés, et, d'autre part, que la défiance superstitieuse ou politique des Turcs ne souffrait pas facilement ce genre d'emprunts de l'étranger[1], on est amené à penser que l'auteur du dessin Gaignières n'a pu exécuter ce travail considérable qu'avec l'aide de quelque puissant personnage, comme M. de Nointel par exemple; ce dessin aurait été un de ceux que suscita la vaste et pressante enquête dont nous avons parlé.

Est-il possible, avec les éléments que nous avons réunis, de reconstituer et, ensuite, d'interpréter les bas-reliefs qui décoraient la colonne d'Arcadius?

Malheureusement les témoignages, écrits ou figurés, ne sont ni assez précis, ni assez concordants quant aux détails, pour suppléer aux mutilations de notre dessin; et là même où les reproductions qui nous sont parvenues peuvent paraître complètes et suffisamment claires dans la forme, le sens en demeure difficile à pénétrer.

Quant au piédestal, n'insistons pas sur les deux chambres qui y sont pratiquées, et d'où partent les degrés conduisant à l'escalier cen-

1. Banduri dit encore en 1711 (*Imperium orientale*, préface, p. XIII), et Marsigli en 1727 (C. J. L. III, p. 135), ce qu'on risquait à les braver : « *Turcae advenas ejusdem* (*columnae*) *aditu vel diuturniore speculatione arcere solent.* »

tral; Pierre Gilles au XVI^e^ siècle et M. Strzygowski, dans son récent travail, les ont exactement décrites. M. Strzygowski y a signalé ce monogramme du Christ dont, après M. de Rossi, il a étudié la forme et la date : on le retrouve fréquemment en Orient dans le haut moyen âge, et l'ouvrage de M. de Vogüé sur la Syrie en offre beaucoup d'exemples. Le dessin Gaignières nous apprend que ce monogramme était répété dans un autre lieu encore de la colonne, par dessous chacun des angles du premier tailloir qui domine le fût. — Le caractère chrétien du monument est nettement et plus d'une fois accusé.

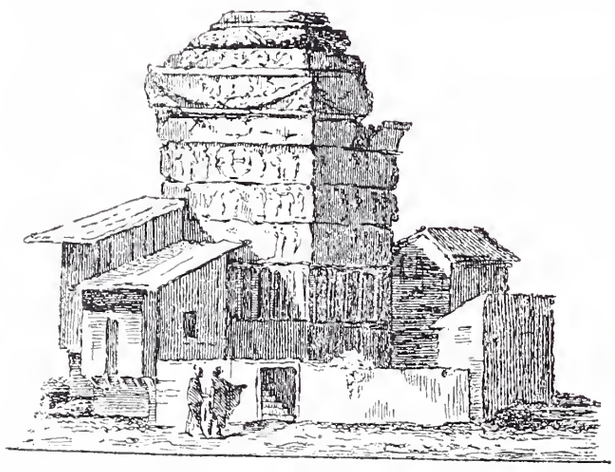


Fig. 3. — Le piédestal de la colonne d'Awret-Bazar.
(D'après le dessin de Cassas.)

Ce sont les sculptures extérieures de ce piédestal qu'il faudrait pouvoir restituer. Pierre Gilles y signale formellement des trophées sur trois faces; il affirme que la face septentrionale n'était pas ornée de bas-reliefs. La gravure Sandys offre, en quatre registres : 1° deux anges planant dans les airs et tenant le *clypeus* qui enserre la croix; au-dessous, venant de la droite et de la gauche, deux chars informes, entièrement vides; 2° deux groupes, chacun de trois personnages armés, s'approchant l'un vers l'autre; leurs deux chefs joignent leurs mains; 3° deux groupes, de trois personnes chacun; le seul qui soit visible, celui de droite, paraît composé de femmes qui invoquent et supplient; une d'elles est agenouillée; au milieu sont suspendus deux *clypei* aux images incertaines; 4° trois trophées.

Notre dessin, comparé à ces deux descriptions, offre des divergences notables : c'est pourtant lui qui mérite le plus notre confiance. Il présente, comme la gravure Sandys, quatre assises sculptées; il a au premier registre le *clypeus* et la croix soutenus par deux anges; il se peut bien qu'au second registre ce soit aussi une entrevue entre

deux groupes de guerriers ; mais on ne voit ni trophées ni chars. Le registre inférieur est partagé en trois scènes par deux simulacres de piliers ; l'avant-dernier registre présente, au milieu, un prisonnier, de marque sans doute, qui a les mains liées derrière le dos, et porte la longue dalmatique dont sont revêtus les captifs dans les autres bas-reliefs de la colonne. Tous les personnages sont debout, y compris les deux anges, dont les ailes sont repliées.

Il importe de noter que ce dessin, outre la face principale qui nous est exposée, montre obliquement, sous un angle de quelques degrés, la face voisine, à droite pour le spectateur. Or cette face voisine offre au registre supérieur la même scène, peu s'en faut, la croix dans un cadre ovale tenu par deux anges debout, puis des scènes indécises, dont tous les personnages sont debout. Il n'y a donc pas lieu de soupçonner aux troisième et quatrième côtés du piédestal des variantes considérables ; elles se seraient produites aux côtés correspondants. Ni le troisième ni le quatrième côté n'a dû offrir les deux anges du premier registre planant dans les airs, comme sur la gravure Sandys ; sur tous les quatre il a dû n'y avoir que des personnages debout.

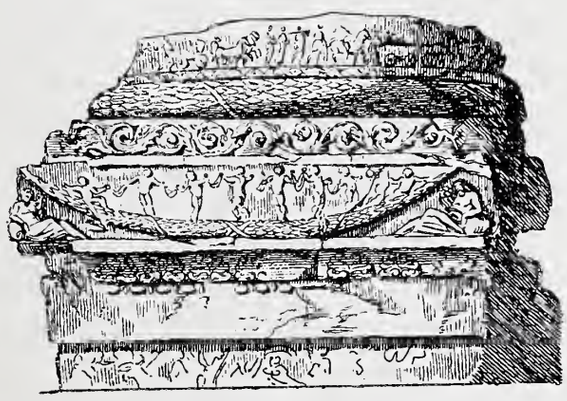


Fig. 4. — Le piédestal de la colonne d'Awret-Bazar.
(D'après le dessin de Cassas.)

Il faut noter aussi que notre dessin est confirmé pour ce qui concerne l'ornementation et les sculptures du piédestal par deux dessins tout modernes, que le peintre Cassas, attaché à l'expédition de M. de Choiseul Gouffier, a communiqués à d'Agincourt ; nous les empruntons à l'*Histoire de l'Art*, planche XI (sculpture), 4e volume, 1823, où ils sont gravés [1] (Voyez les fig. 3 et 4). Là aussi il y a quatre registres. La croix,

1. Cf. le texte de d'Agincourt, au tome II, p. 43. — M. J. Dumesnil, dans le 3e volume

dans son cadre, est supportée par deux anges qui sont debout. Sont debout tous les personnages qui occupent les divers registres; le quatrième de ces registres, comme sur notre dessin, est partagé par des simulacres de pilastres. Comme sur notre dessin, la face voisine apparaît obliquement, et montre la même disposition. Par cette comparaison, nous obtenons certainement l'aspect général des quatre faces du piédestal de la colonne d'Arcadius. Nous n'en pouvons pas interpréter le détail, nous ne savons pas expliquer les notables différences d'avec le texte de Pierre Gilles et la gravure de Sandys; mais nous avons la certitude que ce piédestal présentait deux caractères : celui d'une inspiration chrétienne et celui d'un triomphe, avec des signes de victoire et de défaite, peut-être avec une entrevue de deux chefs délibérant ensemble, et des prisonniers amenés au vainqueur.

Un dessin sommaire de la colonne annexé à la *Description* de Gravier d'Ortières (V. plus haut, page 12), et qui ne nous instruit pas pour les sculptures entourant le fût, donne du piédestal quelques traits qui ne démentent pas notre conclusion : on y voit bien quatre assises, la croix dans le *clypeus* au premier registre avec sept à huit personnages debout; sept personnages au second registre, un d'eux peut-être agenouillé, à gauche; neuf personnages au troisième registre, et huit au quatrième; deux sont armés, à droite : la scène paraît être la rencontre de deux groupes.

Quant aux bas-reliefs qui décoraient le fût de la colonne, la question d'interprétation — qui seule se pose, puisque nous n'aurions, pour essayer de restituer, nul autre terme de comparaison que le dessin de Lorich, où figurent deux spirales seulement — est encore plus difficile.

Plaçons ici d'abord une remarque qui intéresse, quant au sens général, les sculptures de la colonne d'Arcadius, en les rattachant à celles de la colonne de Théodose.

de son *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, a publié toute une série de lettres de Cassas.

Les *Fastes* d'Idace nous apprennent qu'en l'année 386 les Gruthungues furent battus par Théodose et Arcadius, et que les prisonniers barbares ornèrent le retour triomphal des deux empereurs célébré dans Constantinople le 12 octobre[1]. Or nous savons que Théodose érigea dans la même année sa colonne du Tauros, et le dessin attribué à Gentile Bellini, figurant un entier et solennel triomphe[2], paraît nous enseigner que Théodose avait voulu fixer d'abord le souvenir d'une récompense également glorieuse pour son fils et pour lui-même, en attendant que ce fils consacrât, par la colonne de 403, les seuls exploits qu'il pût invoquer en son propre nom, c'est-à-dire les victoires auxquelles Théodose avait voulu l'associer malgré son bas âge. Les deux empereurs, se posant en émules de leur compatriote Trajan[3], reproduisaient à leur profit le célèbre trophée romain. La colonne d'Arcadius a visiblement emprunté à la colonne Trajane sa forme et sa décoration générale. On y retrouve la guirlande et les aigles, le tore en couronne tressée, les cannelures verticales au sommet du fût. A plus forte raison, la colonne Théodosienne, d'une date antérieure, a-t-elle dû trahir la même imitation. Cedrenus nous a dit d'ailleurs (I, 567) que les deux colonnes étaient, pour l'ensemble, tout à fait semblables.

La première recherche, dans l'étude des bas-reliefs dont la colonne d'Arcadius était décorée, doit être à savoir s'ils offrent quelques allusions visibles aux évènements que ce monument devait sans doute rappeler.

Zozime a raconté en détail (IV, 38, 39) la campagne de 386 sur le Danube. En aurions-nous le souvenir aux septième et neuvième spirales de notre dessin inédit?

1. Pertz, *Cronica minora*, t. I, in-4, p. 244. Cf. Graevius, t. XI, col. 265 : « *Victi atque expugnati et in Romania captivi adducti gens Greothyngiorum a nostris Theodosio et Arcadio, deinde cum victoria et triumpho ingressi sunt Constantinopolim die IV Idus octobris.* »

2. L'éléphant qui y figure est peut-être celui que le roi de Perse avait donné à Théodose (Voir le *Panégyrique de Théodose,* par Pacatus, c. 22).

3. *Ulpia progenies, Ibera domus,* dit Claudien. Est-ce par flatterie seulement que Claudien attribue à Honorius les actes et le triomphe que les écrivains byzantins mettent au compte d'Arcadius? (Voir la fin de son *Panégyrique* sur le 4e consulat d'Honorius).

Les Gruthungues étaient un de ces peuples Goths de l'Est qui, poussés en avant par les irruptions désordonnées et violentes des Huns, s'accumulaient avec tant d'autres peuplades barbares au Nord du Danube inférieur, et de temps à autre, selon qu'ils étaient plus ou moins pressés par la barbarie asiatique, demandaient ou exigeaient le passage du Danube et l'établissement sur la rive droite du fleuve. C'étaient ces mêmes Barbares que les récits d'Ammien Marcellin nous montrent prenant part au désastre qui causa la mort de Valens, en 378, et les mêmes que Stilicon, quelques années plus tard, en 406, devait battre à Fésules. Subitement, pendant l'été de 386, ils se présentent en foule, raconte Zosime, sur la rive gauche du Danube, et réclament impérieusement, par l'organe de leur chef Odotheus, le passage et des terres. Heureusement le chef des garnisons romaines est l'habile et hardi Promotus. Il contient le premier effort; puis il use de stratagème. Il envoie des hommes dévoués et qui connaissent la langue de ces barbares. Ils se donneront comme transfuges; ils offriront de trahir, sauf bonne récompense, et de ménager à l'armée ennemie l'occasion de surprendre les Romains. Promotus, au temps fixé, profitant de la nuit naissante, fait prendre position le long du rivage romain à ses plus gros bâtiments : ils jettent l'ancre, les rostres en avant, sur une ligne continue de plusieurs stades. Les autres occuperont le fleuve en amont, prêts à l'attaque. Une partie de ses fantassins se tient en armes sur le rivage. Les Barbares, eux, n'ont que des barques et des radeaux recueillis ou construits à la hâte; ils ont creusé les troncs d'arbre pour s'en faire des embarcations... Et quand les feux trompeurs apparaissent sur la rive romaine, par une nuit sans lune, la multitude des frêles bateaux ennemis se lance rapidement; à peine sont-ils arrivés au chenal, où règne l'impétueux courant du fleuve, les rameurs romains se précipitent sur eux et les renversent aisément.

L'action navale représentée sur notre dessin, aux septième et neuvième spirales, correspond-elle au récit du chroniqueur byzantin? On y voit une poursuite acharnée contre des ennemis précipités dans

les eaux; mais il faut avouer que les traits caractéristiques sont difficiles à distinguer. Les pauvres embarcations des Gruthungues se voyaient-elles sur la face opposée de la colonne? Sont-ce les dromons byzantins, ces navires aux proues surélevées et armées d'éperons, aux poupes surmontées de hautes volutes? Cette disposition et celle des rames, qui émergent des flancs des navires, décèlent du moins la tradition romaine. Ces dromons n'ont pas en proue les machines de guerre, les siphons pour lancer le feu grégeois. Les signaux de ralliement, la φοινική ou bannière rouge, les étendards... manquent aussi; tout cela convient à une date antérieure au VII^e^ et probablement même au VI^e^ siècle.

Une expédition contre l'usurpateur Eugène occupe la dernière année du règne de Théodose. Au commencement de cette nouvelle entreprise, l'empereur, selon le récit de Cedrenus (I,568, éd. de Bonn), ne se confia pas dans ses propres forces. Il invoqua le moine Jean d'Égypte, qui était en grand renom de sainteté et de prophétie, et celui-ci lui envoya son manteau et son bâton. Vêtu de l'un et armé de l'autre, l'empereur n'aurait qu'à s'avancer en tête de son armée : il aurait partout la victoire. Il en fut ainsi, et les Alexandrins élevèrent une statue représentant Théodose armé de la sorte[1]. — Verrons-nous une allusion à ce récit légendaire dans ce bas-relief de la sixième spirale, où se montre un cavalier couvert d'un vêtement qui, lui enveloppant la tête et le corps, n'a rien de l'appareil militaire?

Il est trop évident que nulle de ces tentatives d'interprétation n'offre une solidité suffisante. — Qu'est-ce, à la seconde spirale, que cet ange qui sort d'un vaste château et s'envole dans les airs? Qu'est-ce, à la cinquième, que ce personnage au vêtement militaire, qui porte sur sa tête un énorme fardeau? Qu'est-ce, à la sixième, que ces deux personnages montrant d'un geste tragique aux hommes armés dont un palmier les sépare une scène ou un objet à droite?

Y a-t-il à tirer de l'observation du costume ou de celle des édifices

1. V. Baronius, à l'année 388, et les Bollandistes, 31 janvier.

figurés quelque conclusion ou quelque conjecture? Sur l'une et l'autre colonnes, d'après les dessins, le costume militaire est absolument romain; ceux des prisonniers barbares seuls diffèrent. Sur le dessin de la colonne Théodosienne, on reconnaît les vaincus à leurs braies, tandis que, sur la colonne Arcadienne, ils sont revêtus d'une longue dalmatique, dont on n'a pas, ce semble, d'autres exemples, à moins de croire à quelque analogie avec le costume que portent, sur le dessin attribué à Bellini, les prétendues idoles barbares. Quant à l'architecture, qui est toute romaine aussi bien que l'armement et l'équipement sur la colonne de Théodose (le P. Menestrier et, récemment, M. Unger[1] ont cru reconnaître les édifices nommés dans les textes byzantins), elle prend au contraire, sur le dessin de la colonne d'Arcadius, un étrange aspect médiéval.

Il faut bien reconnaître que nous sommes en présence de véritables énigmes, et nous avons besoin de nous rappeler sans cesse le témoignage irrécusable d'authenticité que donne au dessin de la collection Gaignières celui de Melchior Lorich. Le P. Menestrier n'a pas obtenu des deux panégyriques de Synésius et de Pacatus, qu'il a consultés, quelque réelle lumière pour l'interprétation de la colonne Théodosienne; il est fort à craindre que, pour la colonne d'Arcadius également, une explication satisfaisante de ses bas-reliefs se fasse longtemps attendre.

Il y a lieu d'espérer du moins qu'elle ne sera plus, pour l'archéologue et l'historien, l'objet d'une confusion sans cesse commise jusque dans notre temps, confusion devenue plus que jamais inadmissible, et dont il faut dire un mot.

III

Nous avons écarté jusqu'à présent, parce qu'ils étaient trop en contradiction avec les données les plus authentiques, plusieurs témoi-

1. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. II.

gnages qui compliquent singulièrement l'examen des deux colonnes, de celle d'Arcadius en particulier.

Codinus, historien byzantin du xv^e^ siècle, a une réelle autorité parce qu'il puise à des sources fort anciennes. Il copie, dans son livre sur les statues et colonnes de Constantinople, un ouvrage anonyme : τὰ πάτρια τῆς πόλεως, écrit sous Alexis Comnène (1081-1118), et qui a lui-même pour sources Hésychius de Milet, du vi^e^ siècle, et Théophane de la fin du viii^e^. Or, Codinus écrit (page 43, éd. de Bonn) que les deux colonnes de Constantinople offrent des bas-reliefs qui représentent τὰς ἐσχάτας ἱστορίας τῆς πόλεως, les *fatalia urbis*. Villehardouin, dans son 163^e^ chapitre, rappelle cette tradition et en précise un trait sans dire clairement ce qu'il a vu de ses yeux. Il y avait au milieu de la ville, suivant lui, une colonne des plus hautes et des mieux travaillées en marbre qui furent oncques. Entre les images qui y étaient sculptées, il y en avait une qui représentait un empereur renversé à terre, car il avait été prophétisé dès longtemps qu'un empereur de Constantinople serait un jour précipité du haut de cette même colonne : la prophétie se vérifia, ajoute-t-il, lors de la quatrième croisade, par le supplice de Murzuphle. — Un moine contemporain lui aussi de la quatrième croisade, Günther de Pairis en Alsace, au chapitre 21 de sa courte *Historia Constantinopolitana*[1], développe davantage encore la légende. « Cette pyramide ou colonne, dit-il, d'où Murzuphle fut précipité, est construite d'énormes pierres fortement liées ensemble par des attaches de fer ; le fût, qui est d'un diamètre assez large à la base, s'amincit en proportion de l'extrême hauteur. Un ermite, désireux d'habiter entre ciel et terre, se fit jadis, assure-t-on, une demeure sur le faîte. Il y a tout autour, depuis des siècles, des sculptures qui passent pour exprimer les prophéties de la Sibylle. On y remarque, par exemple, des navires portant des échelles sur lesquelles, après les avoir appliquées aux murs, des soldats montaient

1. Imprimée au tome IV du *Thesaurus monumentorum*... de Canisius, in-folio, 1725, Anvers ; et soigneusement rééditée par le comte Riant, Genève, 1875, in-8.

pour assiéger une ville. Qu'une pareille honte pût menacer leur cité puissante, les Grecs de Constantinople ne voulaient pas l'admettre. Quand ils virent les vaisseaux des croisés s'approcher en effet, et les échelles d'attaque se dresser, ils s'armèrent de maillets de fer et brisèrent ces sculptures, afin de détourner sur l'ennemi le triste présage.

Fig. 5. — La colonnade d'Awret Bazar.
(D'après *Constantinopolis christiana* de Ducange.)

Robert de Clari[1], qui a pris une part active à cette même croisade, et qui nous a laissé de Constantinople et de ses merveilles une si curieuse description en son langage picard, décrit, lui aussi, les deux colonnes, sur chacune desquelles, assure-t-il, habitait un ermite. Chacune avait un escalier intérieur, et au dehors étaient figurées, en manière de prophéties, les aventures et conquêtes qui devaient advenir au détriment de Constantinople. Les lettres qui étaient écrites sur les vaisseaux représentés disaient que de l'Occident viendrait un peuple qui conquerrait Constantinople.

La chronique d'Ernoul enfin[2],

1. Voir page 71 de la belle édition donnée en 1869-70 par le comte P. Riant (in-4 de 87 pages). Cf. Alfred Rambaud, *Robert de Clari guerrier et historien de la quatrième croisade*, extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen*, 1872-73.

2. Voir l'édition de M. de Mas Latrie, dans la collection de la *Société de l'Histoire de France*, 1871, p. 373.

qui raconte à sa manière la mort de Murzuphle, fait figurer aussi la colonne, qui portait ce nom, dit-elle : « *li sauz Morcoufles* ».

Quelque étrange que soit le langage des *Patria,* de Villehardouin, de Günther, de Robert de Clari, d'Ernoul, nous pouvons encore l'admettre, sans chercher à l'expliquer, en nous rappelant celui des *Mirabilia urbis Romæ*. Les Romains du haut moyen âge croyaient voir au Capitole les statues représentant les provinces de l'empire avec des clochettes pendues au cou pour avertir des dangers ou des révoltes. La statue de Marc Aurèle était pour eux le *Rustique* défenseur de leur ville. Nous pouvons comprendre qu'en des temps d'imagination troublée et de superstitieuse ignorance, les réalités se soient transformées pour l'esprit populaire selon tout l'arbitraire de la légende. Il a pu suffire aux Byzantins de quelques traits demi-effacés des sculptures antiques pour les transfigurer et en faire bientôt l'objet d'une nouvelle et capricieuse tradition. Mais que dire des témoignages qui suivent, et comment les expliquer?

En 1680, Ducange publie dans sa *Constantinopolis christiana* (I,p. 79) un dessin bizarre représentant suivant lui, la *columna historiata.* « Etiamnum stat, dit-il, crebris terræ motibus diffracta variis in locis » (fig. 5). Il entend par ces mots la colonne d'Arcadius, puisque la colonne Théodosienne a disparu depuis le commencement du xvi[e] siècle. Ducange a reçu ce dessin du P. du Molinet, religieux de l'abbaye de Sainte-Geneviève à Paris. Trente-un ans après, Banduri, imprimant son *Imperium orientale* (1711), hésite d'abord à reproduire un document qu'il trouve si suspect; il demande à voir l'original, qui ne se retrouve pas; il passe outre, et publie de nouveau (Voir son tome II, p. 509). Et voilà l'image avec laquelle, depuis Ducange qui en donna le premier l'exemple, on a confondu sans cesse la colonne Arcadienne ou la Théodosienne, indifféremment. Comment pareille confusion a-t-elle pu se produire et que penser de cette gravure? A-t-on jamais vu les spirales d'une colonne romaine sculptée se diriger de droite à gauche? Si cette colonne avait 147 pieds de haut (comme nous allons voir qu'on le prétendait), comment son fût comptait-il six spirales seule-

ment? La perspective est ici partout violée : la place manque pour l'entier développement de chaque spirale sur la face opposée à celle qui s'offre au spectateur. Rien ne confirme l'indication des lignes écrites au sommet de la gravure, et selon laquelle cette colonne aurait été *cochlide :* ces lignes peuvent être une invention tout arbitraire; les prétendues fenêtres de la première spirale ne paraissent guère authentiques. Il n'y a, sauf le tore formant couronne, nul vestige réel de la décoration architecturale que nous connaissons à la colonne d'Arcadius. Il n'y a surtout nulle sorte de ressemblance quant au costume, quant à la composition, quant à l'exécution des bas-reliefs. A quelle période de l'art, à quelle civilisation peut-on rapporter d'aussi bizarres représentations que celle de ces vaincus que l'on voit au bas du piédestal couchés absolument nus sur le sol?

Il y a pourtant des textes d'apparence précise, émanant de témoins qui semblent avoir vu de leurs yeux dans Constantinople quelque monument semblable, et il est vrai que cette image nous montre, à la troisième spirale, un personnage (Murzuphle?) renversé à terre.

Voici comment s'exprime Spon, dont le voyage est publié en 1678, deux ans avant la publication de la gravure Ducange : « La colonne qui est au milieu de la ville, tout historiée en bas-reliefs, a esté élevée à l'honneur des empereurs Arcadius et Honorius, dont l'on voit la représentation sur un côté de la base[1]. Deux Victoires leur mettent la couronne sur la tête, et ils sont accompagnés d'une foule de sénateurs. Au rang de dessous, deux autres Victoires amènent des figures de femmes couronnées de créneaux, qui représentent autant de villes que les armes de ces deux princes avoient soumises à leur empire. Le labarum y paroist en plusieurs endroits[2]... Cette colonne surpasse en hauteur celle de Trajan, car, selon la mesure qu'en a donnée Gyl-

1. C'est évidemment le souvenir de ce texte qui a induit M. Strzygowski à voir sur une face du piédestal de l'Arcadienne les vestiges des deux empereurs assis. Il a bien voulu me communiquer la photographie qu'il a prise lui-même de ce marbre fort ruiné. J'ai l'entière conviction qu'il a été entraîné par une illusion, facile à comprendre.

2. Il y a, en effet, sur la gravure Ducange, autour de la croix que supportent les deux anges, la formule chrétienne : IC XC NI KA. Cf. C. I. L., III, 1, p. 135, n° 733.

lius, elle est de 147 pieds... Elle a un escalier au dedans, etc... »

Vingt ans après, vers 1700, Tournefort, envoyé en mission par Louis XIV, parle à peu près de même : « La colonne qu'on appelle historique, dit-il, est de marbre blanc. Elle a 147 pieds de hauteur, et des bas-reliefs d'assez bon goût pour ce temps-là. C'est dommage que le feu les ait maltraités. Ils représentent les victoires de l'empereur Arcadius. Les villes conquises y paroissent sous la forme de femmes dont les têtes sont couronnées de tours. Les chevaux y sont assez beaux, et ne font pas tort à la main du sculpteur; mais l'empereur est dans une espèce de fauteuil, avec une robe et une fourrure qui approchent fort de celles d'un professeur en droit. Le labarum est au-dessus de sa tête, soutenu par deux anges avec la devise des empereurs chrétiens... »

Quel est ce singulier mélange d'indications très précises, empruntées à Pierre Gilles, et d'affirmations qui n'ont avec la colonne par lui décrite ni avec la colonne Théodosienne aucune sorte de rapport? Y aurait-il eu dans Constantinople une troisième colonne entourée de sculptures en spirales? M. le professeur Herzberg, au commencement de son *Histoire des Byzantins*, dit que la colonne de Constantin était ainsi décorée; mais l'image qu'il en donne lui-même contredit son assertion, puisque le fût y est partagé — comme il doit l'être en effet — en sections horizontales visibles encore aujourd'hui. D'Agincourt, dans son *Histoire de l'art,* après avoir parlé du piédestal d'Awret bazar, cite en note une ancienne gravure publiée par Ant. Salamanca, avec cette légende au bas : *Basamento della colonna di Constantinopolo* (sic) *mandatoà Rafelo* (sic) *da Urbino*. « La face représente deux Victoires soutenant des boucliers ovales et appuyées sur un grand écu, au milieu duquel se lisent les initiales S. P. Q. R. Au-dessous, sur une espèce de socle, sont sculptés trois génies portant des festons de fleurs et de fruits. » D'Agincourt déclare qu'il ne sait à laquelle des colonnes élevées à Constantinople ce piédestal a pu appartenir. Il suffit de jeter un coup d'œil sur cette gravure (voir au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale le volume Eb. 7,

page 94 [1]), pour penser qu'elle doit être une médiocre contrefaçon ou invention indigne de tout crédit; la légende n'y mérite sans doute pas plus de confiance que le dessin.

En résumé, le dessin inédit que nous publions représente certainement la colonne érigée par l'empereur Arcadius à Constantinople en 403. Cela est démontré par le texte de Pierre Gilles, par le dessin de Melchior Lorich, par la gravure Sandys, par les deux dessins de Cassas, par l'observation du piédestal qui subsiste encore aujourd'hui. Les différents témoignages s'accordent, non pas pour tout le détail — l'imagination des dessinateurs, dans un travail d'ailleurs difficile, a eu sa part, — mais pour l'ensemble et les traits généraux.

Cela posé, et la colonne d'Arcadius une fois retrouvée, on voudrait pouvoir en interpréter les sculptures. Nous avons cru pouvoir établir, quant au sens général, une étroite relation entre ces bas-reliefs et ceux de la colonne Théodosienne, chacun des deux monuments devant figurer un des deux aspects d'un même souvenir glorieux : d'une part le triomphe, et d'autre part les combats qui l'ont mérité. L'identification du combat contre les Gruthungues serait un point important, si elle était admise, puisque l'érection de la colonne a eu sans doute pour occasion cet épisode militaire demeuré célèbre.

Nous espérons du moins avoir mis fin à une confusion qui paraîtra désormais intolérable à qui voudra seulement d'un regard comparer l'informe gravure publiée par Ducange soit à notre dessin Gaignières et au dessin de Lorich, soit au dessin attribué à Gentile Bellini.

Nous ne voulons rien affirmer ni proposer au delà. — Comment interpréter ou restituer les bas-reliefs qui nous sont révélés pour la première fois, et dont un grand nombre nous apparaissent mutilés? Comment expliquer les différences entre les représentations de notre dessin et celles de la gravure Sandys pour le piédestal? Que penser

1. Je dois cette indication, et plusieurs autres, à mon savant confrère M. Georges Duplessis.

surtout de la gravure Ducange et des récits de plusieurs témoins à son sujet? Nous n'avons pas de réponses pour ces énigmes? Nous voulons espérer qu'une démonstration acquise et une tradition de désordre conjurée nous feront pardonner, à titre de rançon, un certain nombre d'incertitudes déclarées.

IV

Un dernier mot. L'historien de l'art ne dédaignera peut-être pas entièrement des témoignages comme ceux de notre dessin et du dessin de Melchior Lorich. Peut-être même sera-t-il tenté de considérer à nouveau le dessin attribué à Gentile Bellini. Faites aussi grande que vous voudrez la part de chacun des trois artistes de dates différentes, celle de sa manière et de son talent, il faut bien reconnaître qu'ils traduisent des scènes habilement composées, des sculptures au mouvement très libre, aux allures tantôt graves et solennelles, tantôt d'une vivacité, d'une agilité, d'une ardeur singulières. Que l'auteur du dessin d'après la colonne Théodosienne soit resté à distance, quant à l'exacte fidélité, de l'original qu'il prétendait rendre, c'est fort probable ; il n'a pas cependant inventé la froide mais digne allure de cette pompe triomphale. De la colonne d'Arcadius Tournefort écrit : « Elle a des bas-reliefs d'assez bon goût pour ce temps-là ; les chevaux y sont assez beaux, et ne font pas tort à la main du sculpteur. » Or précisément on a remarqué le bon aspect des chevaux sur le dessin de la colonne Théodosienne, et certainement notre dessin mérite pareil éloge. La colonne d'Arcadius présente, il est vrai, certains signes nouveaux que l'art romain n'avait pas connus. Cet art n'admettait pas l'introduction d'épisodes si particuliers dans les sculptures de monuments au caractère si public. La légende, et spécialement sans doute la légende religieuse, prend ici une place excessive : c'est évidemment pour l'art un commencement de décadence. La tradition antique y est du moins généralement con-

servée; il n'y a pas de réelles ruptures avec la tradition classique. Peut-être l'imitation voulue des colonnes Trajane et Aurélienne a-t-elle préservé les colonnes Théodosienne et Arcadienne des atteintes qu'on peut observer aux sculptures qui décorent le piédestal de l'obélisque érigé par Théodose en 390 sur l'hippodrome de Constantinople. Si l'on observe attentivement ces bas-reliefs en s'aidant des bonnes photographies de MM. Sébah et Joaillier, on remarque deux choses. D'une part, les attitudes des personnages porteurs de présents, celles des danseuses et des musiciens, témoignent d'un art qui n'a pas encore perdu sa liberté; mais, d'autre part, l'exactitude officielle des vêtements et des attributs ainsi que l'uniforme disposition des nombreux spectateurs commencent à faire présager la manière byzantine, dont nos dessins des deux colonnes n'offrent pas de vestige. L'intéressante période qui va de Constantin à Justinien est encore mal connue pour ce qui regarde les arts dans l'empire d'Orient; peut-être des informations comme celles-ci en faciliteront-elles l'examen.

Les études byzantines sont dans une période de rapide progrès; la *Revue* fondée par M. Krumbacher les encourage et les dirige. Il y a lieu d'espérer que la lecture attentive et intelligente des textes byzantins par les érudits spéciaux offrira tôt ou tard le commentaire imprévu de nos bas-reliefs encore mystérieux, et des fouilles heureuses rendront peut-être au jour quelques fragments de ces anciens marbres, qui aideront à restituer les lacunes. Clarac demande à propos de la colonne Théodosienne si « ces marbres presque indestructibles ne se retrouveraient pas dans le sol »; on peut le demander à plus forte raison pour la colonne d'Arcadius, qui n'a disparu que vers 1720. Si les fouilles étaient trop difficiles dans la ville même, à cause de la profondeur où il faudrait aller, on trouverait peut-être de précieux morceaux dans les vieux murs; pareille fortune est bien souvent arrivée à Rome. N'y a-t-il rien à retrouver dans les habitations et les jardins privés, dans les collections particulières? M. Strzygowski a signalé au Tschinli Kiosk un morceau sculpté qui peut avoir appar-

tenu à notre colonne. L'album Curtis : *Restes de la reine des villes*, 1891 (Institut, Z 151 D*), n'indique nul fragment nouveau.

L'antiquité classique n'a eu que quatre colonnes cochlides, toutes les quatre entourées de sculptures en spirales, toutes les quatre reproduisant plus ou moins le modèle de la colonne Trajane. Nous ne connaissons bien encore que l'œuvre d'Apollodore, grâce aux moulages ordonnés par François Ier, par Louis XIV et par Napoléon III. Des sculptures de la colonne Aurélienne nous avons une reproduction gravée par Sante Bartoli dont nous ne pouvons pas apprécier la valeur, l'artiste ayant travaillé d'après des dessins conservés à Rome dans la Bibliothèque Barberini, dessins qui ne se retrouvent pas et dont nous ne savons absolument rien ; heureusement l'Institut archéologique allemand de Rome doit faire exécuter prochainement de ces bas-reliefs un entier moulage. Quant aux deux colonnes de Constantinople, si nous n'avons encore sur elles qu'une si maigre et courte information, il n'y a pas lieu pourtant de renoncer à l'espoir des heureuses découvertes.

A. GEFFROY.

M. N. Kondakoff, professeur à l'Université d'Odessa, auteur d'un savant livre sur les monuments antiques subsistant à Constantinople (voir le *Congrès archéologique d'Odessa*, 1884-86, in-4), veut bien m'adresser les informations suivantes : « Une colonne de marbre existe à présent même à la Pointe du Sérail, devant le Palais, portant l'inscription : *Fortunæ reduci ob devictos Gothos*. Il est possible, dit-il, qu'elle ait été érigée en mémoire de Théodose le Grand; mais elle n'a rien de commun avec la célèbre colonne de 386. » L'inscription est dans le *Corpus* de Berlin, III, 1, n° 733. M. Mommsen la date de 332. Quant à la colonne d'Arcadius, M. Kondakoff ajoute qu'on pourrait sans doute, en creusant dans les alentours du piédestal, retrouver quelques fragments des bas-reliefs, les décombres ayant couvert la Voie triomphale. M. Dmitri Aïnaloff, professeur d'histoire

de l'art à l'Université de Kasan, en a vu plusieurs en juillet dernier, au pied et au-dessus de ce piédestal; il a distingué dans le musée de Constantinople, parmi les morceaux réunis devant l'entrée du Musée des sarcophages sidoniens, à gauche, un fragment des bas-reliefs de la colonne d'Arcadius (?). Ce fragment est de marbre blanc, en forme de plaque polie de deux côtés. » — N'est-ce pas le fragment signalé par M. Strzygowski? — Pour ce qui est de la *columna historiata* de Ducange : « Elle pourrait bien être une troisième colonne sculptée. Ayant été relativement petite, elle n'aura pas été signalée par les historiens; notre pèlerin du XIV^e^ siècle, Étienne de Novgorod et Clavijo (le même qui alla visiter Tamerlan en 1413) constatent qu'ils ont vu plusieurs colonnes à Constantinople. »

A. G.

LA

CROIX BYZANTINE DITE DES ZACCARIA

(TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE GÈNES)

PLANCHE XIV

La planche jointe à cette notice[1] reproduit la face postérieure d'un précieux joyau de l'orfèvrerie byzantine qui, depuis tantôt cinq siècles, est conservé au trésor de la cathédrale de San Lorenzo, à Gènes. C'est une croix d'argent doré, célèbre dans cette ville sous le nom de Croix des Zaccaria, enrichie de perles et de pierreries, qui contient deux fragments de la vraie croix.

Jadis elle a appartenu à l'église d'Éphèse, ainsi que nous l'apprend la belle inscription grecque placée sur cette face postérieure. Ce monument est connu. Publié d'abord par Oderico, il a été étudié de nos jours par le chanoine Angelo Sanguineti dans son mémoire consacré aux inscriptions grecques de la Ligurie[2]; mais la gravure que cet éru-

1. Communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans la séance du 16 février 1894.

2. *Atti della Soc. ligure di Storia patria*, t. XI, fascic. II, 1876, tirage à part. Voyez

dit a donnée est fort défectueuse. Il n'existe, à ma connaissance, aucune reproduction convenable de ce monument si intéressant de l'orfèvrerie byzantine médiévale. C'est ce qui m'a déterminé à présenter à l'Académie des Inscriptions les belles photographies, que je dois à l'obligeance de M. le Syndic de la ville de Gènes, et qui représentent la croix des Zaccaria à la moitié, environ, de ses dimensions réelles.

Je ne referai pas l'étude complète de ce monument : je renvoie le lecteur à l'étude, fort bien faite, du chanoine A. Sanguineti, étude qui me semble exacte, sauf quelques points de détail. Je me bornerai à décrire sommairement cette croix vénérable, et à dire en quelques mots ce que nous savons de son histoire, surtout de ses origines probables.

La face antérieure, qui se trouve reproduite sur la page suivante et qui contient, encastrés à son centre, les fragments vénérés, visibles sous le cristal qui les recouvre, est d'un dessin gracieux, bordée d'un cordon ininterrompu de près de trois cents perles, richement semée de cinquante-sept pierres précieuses (rubis, émeraudes, saphirs, cornalines, malachites, améthystes) et de quarante-quatre plus grosses perles délicatement serties de métal.

La face postérieure, qui est la partie vraiment intéressante[1], d'un art très fini, présente cinq médaillons avec les effigies en buste, au repoussé, du Christ, de la Vierge, des deux archanges Michel et Gabriel, enfin de saint Jean Théologue ou l'Évangéliste, le glorieux patron de l'église d'Éphèse, tous avec leurs noms inscrits sur les côtés. Les attitudes sont charmantes, pleines de grâce.

Une inscription, dont la première partie seulement constitue un hexamètre plus ou moins correct, inscription en superbes caractères d'un relief aussi ferme qu'élégant, couvre l'espace laissé vide par les

les indications bibliographiques à la page 37. — L'inscription de la croix se trouve reproduite sous le n° 8756 dans le t. IV du *Corpus inscriptionum græcarum*. — Voy. encore un article de M. A. Boscassi avec vignettes très réduites, dans le numéro du 19 juin 1892 de l'*Illustrazione italiana*.

1. Voyez la planche XIV.

médaillons. L'accentuation est soigneusement indiquée. Il y a deux abréviations. Voici ce texte. Je supprime l'accentuation que je ne saurais reproduire exactement : ✝ ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΘΕΙΟΝ ΟΠΛΟΝ ΒΑΡΔΑC ΜΕΝ

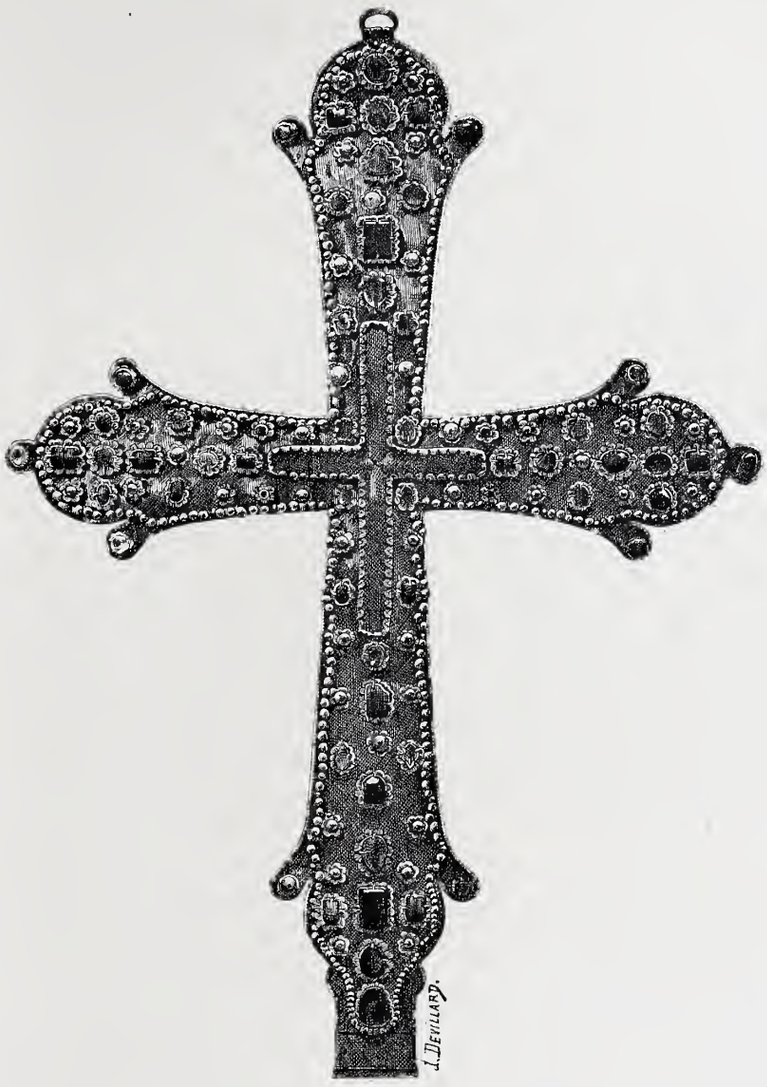


Fig. 1. — Croix des Zaccaria (face antérieure).

ΕΤΕΚΤΗΝΑΤΟ; ΕΦΕCΟΥ ΔΕ ΑΡΧΙΘΥΤΗC ΙCΑΑΚ ΠΑΛΑΙΩΘ'(εν) ΑΝΕΚ'(α)ΙΝΙCΕΝ, ce qui signifie à peu près : *Bardas exécuta* (plutôt *fit exécuter*) *cet instrument divin; Isaac, le grand prêtre* (*l'archevêque*) *d'Éphèse, le fit restaurer lorsqu'il eut été dégradé par le temps* (lorsqu'il fut devenu vieux).

La croix, haute de cinquante-quatre centimètres[1], est fixée sur un piédestal également d'argent doré, d'époque plus récente, exécuté à Gênes.

Cette croix, de tout temps fort vénérée à Gênes, était jadis exposée dans certaines solennités à la piété des fidèles. Dans d'autres, particulièrement le 3 mai, fête de l'Invention de la Croix, elle était portée processionnellement à travers les rues. C'était même le privilège d'une confrérie de jeunes nobles dite *di Carità e Benevolenza*. On possède encore un acte en date du 29 avril 1466 par lequel ladite confrérie avise à l'exécution du piédestal dont je viens de parler. Lors du couronnement du doge, l'archevêque donnait au nouvel élu la bénédiction avec la Croix des Zaccaria. Aujourd'hui on ne l'expose plus que dans les fonctions du vendredi-saint.

Quelques mots, maintenant, des origines de ce monument. De Bardas, qui le fit d'abord fabriquer, nous ne pouvons, hélas! rien savoir, car ce simple prénom ne peut nous renseigner. Il y a bien un Bardas qui fut tristement célèbre vers le milieu du IX^e^ siècle comme régent de l'empire au nom de son neveu, le basileus Michel III; mais ce ne peut être là qu'une simple présomption. Quant aux deux célèbres prétendants asiatiques du X^e^ siècle, Bardas Phocas et Bardas Sclérus, certainement l'inscription eût rappelé leur nom patronymique à la suite du prénom.

Nous sommes mieux renseignés sur l'archevêque Isaac d'Éphèse, qui a fait restaurer la croix, qui lui a certainement fait donner son apparence et sa forme actuelles, qui, en tout cas, est l'auteur de la belle inscription de la face postérieure. Ce prélat semble bien être l'archevêque d'Éphèse de ce nom dont nous parle Pachymère dans la première partie de son *Histoire*[2], qui vécut sous l'empereur Michel Paléologue, fut son directeur spirituel et joua un rôle considérable comme ambassadeur auprès du pape et comme adversaire du fameux

1. La traverse horizontale mesure quarante centimètres.
2. Livre VI, ch. X.

Jean Bekkos, le chartophylax. Le Quien[1] fait de lui le successeur immédiat à Éphèse de Nicéphore, nommé en 1260 patriarche à Constantinople. En 1288, il était mort. C'est entre ces deux dates que la croix a dû être refaite par son ordre. Nous avons donc sous les yeux un objet d'orfèvrerie byzantine du dernier tiers du XIII^e^ siècle, et c'est à ce titre que je tenais à présenter ici ce monument.

On sait que les Zaccaria, puissante et illustre famille génoise, alliée aux Paléologues, posséda aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, la seigneurie des deux Phocée, Foglia Vecchia et Foglia Nuova, puis aussi celle de Chio jusqu'à ce que cette île fût devenue la propriété des Giustiniani. Un de ses membres, Ticino (ou Tedisino) Zaccaria, à la prise de Phocée en 1308, parmi un immense butin, trouva trois reliques de saint Jean Théologue, jadis consacrées par cet apôtre sur l'autel de l'église d'Éphèse et renfermées dans son tombeau. Quand les Turcs avaient pris cette dernière ville, ils en avaient apporté ces trois reliques et les avaient mises en gage à Phocée pour avoir du blé. Parmi elles se trouvait une croix précieuse qui semble bien avoir été la même que celle dont je parle aujourd'hui. Nous devons le récit de ce fait au célèbre historien de l'expédition des Catalans en Orient, Ramon Muntaner, qui fut présent à cette prise de ville, prise à laquelle il était accouru de Gallipoli à la tête de ses gens. Voici comment il décrit très exactement cette relique[2] :

« La première, un morceau de la Vraie Croix que Monseigneur saint Jean évangéliste enleva, de sa propre main, de la Vraie Croix et de la place même où Jésus-Christ avait appuyé sa précieuse tête ; et ce morceau de la Vraie Croix était richement enchâssé dans de l'or et entouré de pierres précieuses d'une valeur immense. Vous auriez peine à me croire si je vous racontais toutes les choses précieuses qui l'enchâssaient ; et le tout était suspendu à une chaînette d'or que Monseigneur saint Jean portait toujours à son cou. »

1. *Oriens christianus*, t. I, p. 687.

2. *Chronique de Ramon Muntaner*, éd. Buchon, dans le t. I des *Chroniques étrangères relatives aux expéditions françaises pendant le XIII^e^ siècle*, p. 1466.

Je renvoie pour les autres détails fort curieux au mémoire du chanoine Sanguineti. Dès le XIV^e^ siècle l'annaliste Bartolomeo Serranza écrivait que la croix de San Lorenzo avait été rapportée d'Orient (de Grèce) à Gênes par les Zaccaria. Nous avons vu que dès 1466 elle avait été donnée par un d'eux à l'église métropolitaine de Gênes, et se trouvait conservée dans son trésor.

GUSTAVE SCHLUMBERGER.

Imp Erdin & Chassepot

VASE D'ARGENT CHALDÉEN

DU PATESI ENTÉMENA

Découvert par Mr de Sarzec

Héliog. Dujardin

Imp Eudes & Chassepot

LA PRÊTRESSE TOUI

Statuette égyptienne (Musée du Louvre)

E Leroux Edit.

Heliog Dujardin Eudes & Chassepot

LA PRÊTRESSE TOUI

Statuette égyptienne (Musée du Louvre)

E Leroux Edit

Héliog. Dujardin Imp. Eudes & Chassepot

LA PRÊTRESSE TOUI

Statuette égyptienne (Musée du Louvre)

E. Leroux Edit

COUPE A FOND BLANC

PEINTURE ATTIQUE DU Vème SIÈCLE

Musée du Louvre

Reproduction directe en couleurs. E Hellé, Paris.

Imp. Wittmann

Leroux, éditeur

COUPE A FOND BLANC

PEINTURE ATTIQUE DU Vème SIÈCLE

Musée du Louvre

Reproduction directe en couleurs, E. Helle Paris

Imp. Wittmann

Leroux éditeur

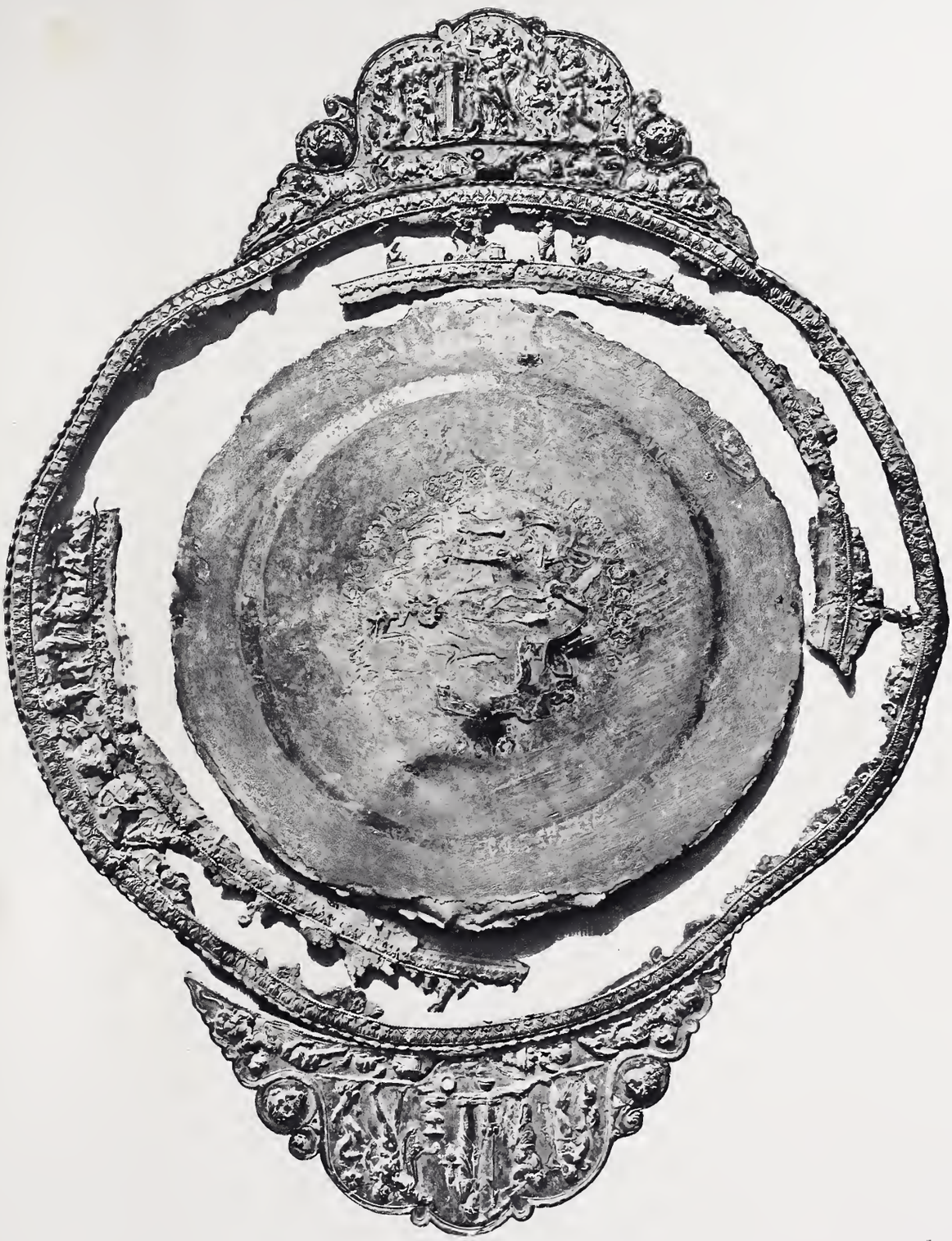
Imp. Eudes & Chassepot.

Heliog. Dujardin

BAS-RELIEF DE PANTICAPÉE

(Musée d' Odessa)

E. Leroux Edit



Hélio§. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepo

PATÈRE DE BIZERTE

E. Leroux Edit

PATÈRE DE BIZERTE

(Les deux oreilles)

Heliog. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

E. Leroux Edit.

Hélio§. Dujardin

Imp Eudes & Chassepot

CROIX BYZANTINE DITE DES ZACCARIA

(Trésor de la Cathédrale de Gênes)

E Leroux Edit.

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

ARTICLES CONTENUS DANS LE TOME PREMIER

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

EUGÈNE PIOT, par M. Georges Perrot.

I. *Le Scribe accroupi de Gizéh*, par M. G. Maspéro.

II. *Les Armoiries chaldéennes de Sirpourla*, d'après les découvertes de M. de Sarzec, par M. Léon Heuzey.

III. *Figurines béotiennes en terre cuite à décoration géométrique* (Musées du Louvre et de Berlin), par M. Maurice Holleaux.

IV. *Cratère grec de style corinthien et rhodien* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier.

V. *Loutrophore attique à sujet funéraire* (Musée du Louvre), par M. Max. Collignon.

VI. *Tête d'Apollon* (Musée du Louvre), par M. Ant. Héron de Villefosse.

VII. *Tête d'Athlète* (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon.

VIII. *Sapor et Valérien, Camée sassanide de la Bibliothèque Nationale*, par M. Ernest Babelon.

IX. *Un Tableau-Reliquaire byzantin inédit du X^e siècle*, par M. Gustave Schlumberger.

PLANCHES

I. Scribe accroupi du Musée de Gizéh.

II. Bas-relief chaldéen (Musée du Louvre).

III. Terre cuite béotienne (Musée du Louvre).

IV. Cratère grec de style corinthien et rhodien (Musée du Louvre).

V-VI-VII. Loutrophore attique à sujet funéraire (Musée du Louvre).

VIII-IX. Tête d'Apollon (Musée du Louvre).

X-XI. Tête d'Athlète (Musée du Louvre).

XII. Sapor et Valérien, Camée de la Bibliothèque Nationale.

XIII-XIV. Tableau-Reliquaire byzantin (Collection du comte Gr. Stroganoff à Rome).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

X. *Athtète, bronze de l'école d'Argos* (Musée du Louvre), par M. Ant. Héron de Villefosse.

XI. *Adolescent au repos*, statue en marbre (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon.

XII. *Tête de femme* (Musée du Louvre), par M. Georges Perrot.

XIII. *Aphrodite Pandémos*, relief de miroir en bronze et disque en marbre (Musée du Louvre), par M. Max. Collignon.

XIV. *Vénus pudique*, statuette de bronze (Musée du Louvre), par M. Paul Jamot.

XV. *Un ivoire chrétien inédit* (Musée du Louvre), par M. Gustave Schlumberger.

XVI. *Statue tombale de Louis de Sancerre, connétable de France* (Abbaye de Saint-Denis), par M. André Michel.

XVII. *Un dessin du Musée du Louvre attribué à André Beauneveu*, par M. Paul Durrieu.

XVIII. *Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIV^e au XV^e siècle*, par M. Eug. Müntz.

PLANCHES

XV-XVI. Athlète, bronze de l'école d'Argos (Musée du Louvre).

XVII. Adolescent au repos, statue en marbre (Musée du Louvre).

XVIII-XIX. Tête de femme (Musée du Louvre).

XX. Aphrodite Pandémos, relief de miroir en bronze (Musée du Louvre).

XXI-XXII. Vénus pudique (Musée du Louvre).

XXIII. Ivoire chrétien (Musée du Louvre).

XXIV. Statue tombale de Louis de Sancerre (Abbaye de Saint-Denis).

XXV-XXVI. La Mort de la Vierge, dessin attribué à André Beauneveu (Musée du Louvre).

XXVII. Plateau d'accouchée, attribué à Masaccio (Musée de Berlin).

XXVIII. Plateau d'accouchée (Collection de M. et M^me Édouard André).

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

ANTIQUITÉS DE LA RUSSIE MÉRIDIONALE

PAR

Le Professeur KONDAKOFF | **Le Comte J. TOLSTOÏ**

et S. REINACH

Un superbe volume in-4, publié en trois fascicules avec nombreuses illustrations dans le texte. **25** fr. »

LES MONUMENTS DU CHRISTIANISME AU MOYEN AGE

BASILIQUES ET MOSAIQUES CHRÉTIENNES

ITALIE — SICILE

Ouvrage illustré de 500 dessins, d'après des documents certains et d'après nature

Par GUSTAVE CLAUSSE, Architecte

Deux beaux volumes gr. in-8, illustrés de plus de 500 dessins et de 9 planches en héliogravure. **30** fr. »

MUSÉES ET COLLECTIONS ARCHÉOLOGIQUES DE L'ALGÉRIE ET DE LA TUNISIE

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE M. R. DE LA BLANCHÈRE

MUSÉE DE CHERCHEL

Par PAUL GAUCKLER

Un beau volume in-4, avec 21 planches, en un carton . . . . . **15** fr. »

Volumes de la même série précédemment publiés

MUSÉE D'ALGER, par GEORGES DOUBLET. In-4, avec 17 planches, en un carton. . . . . **12** fr. »

MUSÉE DE CONSTANTINE, par MM. GEORGES DOUBLET et PAUL GAUCKLER. Un volume in-4, avec 16 planches, en un carton. . . . . **12** fr. »

MUSÉE D'ORAN, par M. R. DE LA BLANCHÈRE. Un volume in-4, avec 7 planches, en un carton. **10** fr. »

Pour paraître prochainement

MUSÉE DU PRÆTORIUM DE LAMBÈSE, par M. R. CAGNAT, Professeur au Collège de France.

LES TEMPS PRÉHISTORIQUES EN SUÈDE

ET DANS LES AUTRES PAYS SCANDINAVES

Par OSCAR MONTELIUS

CONSERVATEUR DU MUSÉE DE STOCKHOLM

Ouvrage traduit par SALOMON REINACH

Un beau volume in-8, avec une carte, 20 planches contenant 120 fig., et 427 fig. dans le texte **10** fr. »

NOS ORIGINES

Par ALEXANDRE BERTRAND, membre de l'Institut

VOLUME D'INTRODUCTION

ARCHÉOLOGIE CELTIQUE ET GAULOISE

In-8, illustré de planches, dessins et cartes en couleurs. . . . . **10** fr. »

TOME PREMIER

LA GAULE AVANT LES GAULOIS

D'APRÈS LES MONUMENTS ET LES TEXTES

Nouvelle édition. In-8, nombreuses illustrations et cartes . . . . . **10** fr. »

TOME SECOND

LES CELTES DANS LES VALLÉES DU PO ET DU DANUBE

Par ALEXANDRE BERTRAND et SALOMON REINACH

Un volume in-8, illustré. . . . . **7** fr. **50**

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 31618.

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME DEUXIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—

1895

Deuxième Fascicule (N° 4 de la Collection).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

Pages.

IX. *Apollon*, bronze archaïque de la Collection du comte Michel Tyszkiewicz, par M. Frœhner 137-144

X. *Statuette de bronze* (Musée central d'Athènes), par M. A. de Ridder . . 145-156

XI. *Tête de jeune fille* (Musée du Louvre), par M. Max. Collignon 157-164

XII. *Trois figurines de terre cuite* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier . . 165-170

XIII. *Vénus à la coquille*, deux figurines de terre cuite (Musée du Louvre), par M. Paul Jamot 171-184

XIV. *Tête en marbre*, de la Collection Singher, par M. Salomon Reinach . . 185-190

XV. *Buste de Ptolémée*, dernier roi de Maurétanie (Musée du Louvre), par M. Ant. Héron de Villefosse. 191-196

XVI. *Mosaïques de Daphni*, par M. Gabriel Millet 197-214

XVII. *L'évangéliaire de l'abbaye de Morienval*, conservé à la Cathédrale de Noyon, par M. Emile Molinier. 215-226

XVIII. *Triptyque de Saint-Sulpice* (*Tarn*), au Musée de Cluny, par M. E. Saglio. 227-233

PLANCHES

XV. Apollon, bronze archaïque (Collection du comte Michel Tyszkiewicz).

XVI-XVII. Statuette de bronze (Musée central d'Athènes).

XVIII-XIX. Tête de jeune fille (Musée du Louvre).

XX. Trois figurines de terre cuite (Musée du Louvre).

XXI. Vénus à la coquille (Musée du Louvre).

XXII. Tête en marbre (Collection Singher).

XXIII. Buste de Ptolémée, roi de Maurétanie (Musée du Louvre).

XXIV. Adoration des Mages, mosaïque de Daphni.

XXV. Anastasis, mosaïque de Daphni.

XXVI-XXVII. Reliure de l'évangéliaire de la cathédrale de Noyon (époque carolingienne.)

XXVIII. Triptyque de Saint-Sulpice (Tarn), au Musée de Cluny.

APOLLON

BRONZE ARCHAÏQUE

DE LA COLLECTION DU COMTE MICHEL TYSZKIEWICZ

PLANCHE XV

Cette figurine a été envoyée de Grèce à M. Hoffmann vers la fin de l'an dernier (1894). On assurait qu'elle venait d'être trouvée à Thèbes, et en effet, les objets qui l'accompagnaient, terres cuites et vases peints, ressemblaient à ceux du Kabirion. Nous verrons tout à l'heure que le bronze n'y contredit pas, car il porte une marque d'origine difficile à méconnaître.

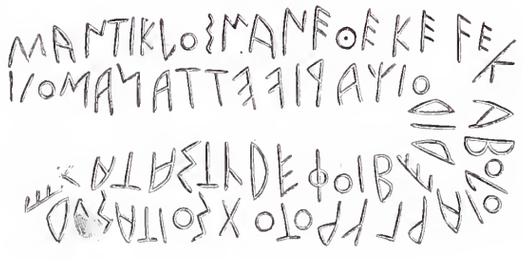
Telle qu'elle est, la statuette mesure 20 centimètres de hauteur; elle en avait 27 ou 28 avant la brisure des jambes. C'est une dimension peu commune dans la série des bronzes archaïques. A Athènes déjà, on avait cru voir des lettres sur l'une des cuisses, lettres grecques selon les uns, phéniciennes selon les autres; mais l'épaisse patine verte qui couvrait la figurine ne permettait pas de rien affirmer. Plus tard seulement, après le nettoyage, l'inscription devint

lisible. Je parlerai d'abord de ce texte, bien qu'il ne soit qu'un accessoire. Faire autrement, ce serait impatienter le lecteur, toujours plus curieux des choses de la littérature que des choses de l'art préhistorique. Un texte, d'ailleurs, vaut mieux qu'un objet muet. Qui sait si l'inscription ne nous aidera pas à expliquer le sujet ou à déterminer l'âge approximatif du bronze?

Deux vers grecs sont gravés sur la figurine. Les lettres, allant de gauche à droite, puis de droite à gauche, se développent en βουστροφηδόν sur les deux cuisses, commençant au genou droit et y finissant. En voici la transcription :

Μάντικλος μ' ἀνέθεικε ϝεκαβόλοι ἀργυροτόξοι
τᾶς δεκάτας· τὺ δὲ, Φοῖβε, δίδοι χαρίϝεττα[ν] ἀμοι[ϝάν].

Le nom du consécrateur m'avait d'abord suggéré une idée qui, si elle pouvait se défendre, ajouterait beaucoup à l'intérêt et à la valeur scientifique du bronze.



Un des héros de la seconde guerre messénienne s'appelait Mantiklos, fils de Theoklos et petit-fils d'Eumantis. Ce nom étant un nom composite, tiré à la fois de ceux du grand-père et du père, il ne devait pas y avoir beaucoup de Mantiklos dans l'ancienne Grèce, et le fait est que nous ne connaissions que celui-là. Du même coup, notre figurine avait une date presque certaine, et l'histoire des guerres messéniennes, réduite à néant par la critique moderne, regagnait un appui précieux à tous les points de vue. Mais le dialecte messénien, dont Pausanias vante la pureté (IV, 27, 11), n'aura pas différé sensiblement du dialecte de Lacédémone où la forme χαρίϝεττα*ν* serait sans analogie; on y aurait écrit χαρίϝεσσα*ν*. Un double τ de cette nature ne convient qu'à l'Attique, à la Crète et à la Béotie. L'alphabet aussi est sûrement béotien. Il n'est donc pas possible de chercher l'origine

du bronze ailleurs qu'en Béotie, si l'on ne veut pas s'exposer à entendre le mot de Lucrèce : *video per inane geri rem.*

Les deux vers sont très beaux, et cela ne surprend pas, car le dialecte a une énergie qui plaît, et la moitié des mots est empruntée à Homère. Déjà au premier chant de l'*Iliade,* on rencontre ἑκηβόλος et ἀργυρότοξος; l'*Odyssée* a fourni cette gracieuse fin d'hexamètre (γ, 58) : δίδου χαρίεσσαν ἀμοιβήν, qui se lit pareillement sur les briques peintes de Corinthe : τὺ δὲ δὸ[ς χα]ρίεσ(σ)αν ἀμοιϝάν[1]. Dans l'inscription de Nikandra, on emploie, comme ici, deux épithètes sans le nom de la divinité qu'elles désignent : Νικάνδρη μ' ἀνέθηκεν *h*εκηβόλωι ἰοχεαίρηι, et une figurine de bronze du Musée de Berlin porte, sur ses cuisses, la légende : [Δ]ειναγό[ρ]ης μ' ἀνέθηκεν ἑκηβόλωι Ἀπόλλωνι.

Ces citations, qu'on pourrait multiplier, ne sont pas indispensables, mais il y a profit à comparer les nouveaux venus avec leurs aînés.

Rien d'inattendu dans les formes dialectales de l'inscription. Le digamma de ϝεκαβόλοι a son précédent dans ϝ*h*εκάδαμος (à Tanagra) et dans ϝεκέδαμος (à Larisa); celui de χαρίϝετταν confirme la forme pamphylienne τιμάϝεσα. Aux datifs béotiens j'ai laissé la terminaison du locatif -οι. Δίδοι est l'impératif employé par Pindare et se retrouve probablement aussi sur un pinax de Corinthe[2].

Pas de difficulté non plus pour traduire τᾶς δεκάτας. Souvent, le mot ne signifie que *don* ou *offrande,* dans son acception la plus indécise; ici, avec l'article, et avec le sens évident de ἀπὸ τᾶς δεκάτας, il doit indiquer la dîme prélevée sur un butin de guerre. De même, dans une autre inscription de Thèbes, complétée par M. Rœhl[3], on lit : Διὶ Ὁμολωίοι Ἀγειμώνδας ἀπὸ δεκά[τας].

La première impression qu'on reçoit en voyant la figurine de la collection Tyszkiewicz, est une sorte de stupeur produite par la haute

1. Rœhl, *Inscript. gr. antiquissimæ,* n^{os} 63 et 108^{a}, p. 10 et 171.

2. Collitz, *Dialektinschriften,* n° 3119, C^{62} [δί]δοι χαρίεσ(σ)αν [ἀφ]ορμάν. Le complément est de M. Blass.

3. *L. c.,* n° 191 (Collitz, n° 665; *Corp. inscr. Græciæ septentrionalis,* t. I, n° 2456).

antiquité du bronze. Une tête, que je voudrais appeler ovale, mais qui est franchement triangulaire, surmonte un col d'une longueur énorme. De chaque côté, le col se trouve pris entre deux tresses de cheveux, en spirale, pareilles à des colonnes torses, et qui s'arrêtent aux épaules; par derrière, cinq autres tresses perpendiculaires couvrent la nuque. Les yeux sont deux trous ronds, évidés comme pour recevoir des prunelles en pâte de verre ou en ivoire. De la ceinture au menton, une ligne verticale, gravée, divise le buste en deux moitiés. Le buste lui-même s'amincit lentement vers la ceinture, serrée en dehors de toute vraisemblance et posée sur des cuisses d'oiseau. Les côtes ne sont pas marquées; mais le gonflement des seins est assez sensible et leurs contours inférieurs ont été tracés au ciselet. Au revers, une ligne droite marque l'épine dorsale; les πυγαί sont petites et de forte saillie.

De tous les ouvrages archaïques qui nous sont connus, aucun, il faut l'avouer, ne répond exactement au type que je viens de décrire. Cela tient, en partie, à ce que la plupart des figures de même style sont dessinées de profil sur des vases ou des bagues d'or. Malgré cela, on reconnaît leur parenté avec le bronze de Thèbes, et d'autres monuments, aussi anciens peut-être, viennent se grouper autour. La tendance à exagérer, dans la figure humaine, la longueur du col, est une des caractéristiques de l'art primitif. Une idole de plomb, trouvée dans les fouilles de Troie, a un véritable col de girafe[1]; les statuettes préhistoriques, en calcaire, qui viennent des Cyclades, ont le col plus étiré encore[2]; il est hors de proportion sur une très ancienne terre cuite peinte de Tanagra[3], et sur une autre, de Mycènes, dont la tête ressemble à celle d'un oiseau[4]. Art hétéen, phénicien, sarde, pierres des îles, vases peints de Mycènes et de Chypre, vases du Dipylon et jusqu'à ceux de Mélos : on voit partout les mêmes cols démesurés, et

1. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, t. VI, 653.
2. *Athen. Mitth.*, 1884, pl. 6. Perrot, t. VI, 739 et 741.
3. Heuzey, *Figurines antiques*, pl. 17, 2.
4. Perrot, t. VI, 745.

parfois la même disposition des cheveux, qui s'arrêtent net aux épaules, encadrant de leurs spirales raides et tombantes la tête et l'encolure. Sur quelques bronzes sardes[1], on retrouve aussi la forme triangulaire du crâne, mais la physionomie n'est plus la même.

Les yeux du bronze Tyszkiewicz rappellent les yeux de chouette des poteries de Troie et donnent à toute la figurine un aspect étrange. Au siècle d'où il date, le visage n'a pas dû être le miroir de l'âme. Quant au corps de la statuette, à ce buste en cône renversé et à cet étranglement de taille, ils nous sont connus par l'art mycénien. Les bagues d'or, les intailles, les poignards de Mycènes ne représentent pas la figure humaine autrement qu'avec un long col et une taille de guêpe. On rencontre les mêmes ceintures étrécies sur les vases du Dipylon, et le colosse d'Apollon, consacré à Délos par les Naxiens, portait une ceinture de bronze qui était, nous le voyons maintenant, dans les traditions du style archaïque. Tous les exemples que je viens de réunir, le dernier excepté, appartiennent à des civilisations extrêmement anciennes, à une époque où pas un burin grec ne savait tracer sur une lame de métal, ni même sur une écorce d'arbre, le nom de Phébus à l'arc d'argent.

Mais quel nom faut-il donner à la statuette? Est-ce un Apollon? ou simplement un jeune homme, Mantiklos, le consécrateur? Le bon sens veut que ce soit un Apollon, et il y a vingt ans, on n'eût seulement pas soulevé cette question. Aujourd'hui, nous sommes plus prudents, et les statues d'Apollon les plus archaïques, celles de Théra, de Ténéa, d'Orchomène, sont à peu près dépouillées de leur auréole divine. En effet, on peut douter que ces sculptures représentent un dieu; on ne peut pas non plus prouver le contraire; mais là où une inscription antique, gravée sur le corps même de la statue, nous conseille de prendre ce marbre ou ce bronze pour une figure d'Apollon, on risque moins de s'égarer. Un torse recueilli par M. Holleaux dans les ruines du temple de Ptoos porte sur sa cuisse droite le mot :

1. Perrot et Chipiez, t. IV, 66.

[ἀργ]υροτόχσοι et sur l'autre les noms des consécrateurs : Πυθίας ὠκραιφ[ιεὺς] καὶ Ἀσχρίων ἀν[ε]θ[έταν][1]. Il est donc vraisemblable que cette sculpture avait une dédicace métrique analogue à la nôtre, et qu'elle représentait l'Apollon Ptoos. Si je m'écoutais, je dirais même que le bronze Tyszkiewicz n'a pas d'autre origine que le torse découvert par M. Holleaux. Je le tiens pour un Apollon, et ce serait abuser de la critique que d'y voir un simple mortel.

Le bras droit de ce bronze est perdu ; il pendait le long du corps, sans quoi il eût presque touché le bras gauche. Celui-ci est replié en avant, et la main gauche, fermée et perforée, tenait certainement un arc. La jambe gauche s'avançait un peu sur l'autre. Ces gestes nous sont connus par des bronzes infiniment plus jeunes, quoique de très ancien style.

N'était son inscription, je ne sais à quelle date on serait tenté de placer la figurine. Mais les épigraphistes n'aiment pas remonter au delà du VI^e^ siècle, et, quand ils vont jusqu'au premier quart du VII^e^, c'est en s'excusant de leur témérité grande, marquant ainsi du même coup la limite extrême des concessions possibles. Cette fois, je crois qu'ils seront obligés de faire un effort et d'aller beaucoup plus en arrière ; si loin qu'on aille, au VIII^e^ siècle, au IX^e^ même, le type de la statuette sera toujours très antérieur à l'inscription. La question touche ici aux plus graves problèmes. Est-ce vraiment à la poésie homérique que certains mots du texte ont été empruntés? ou bien ces mots et ces formules étaient-ils alors dans le domaine public ? Puis l'alphabet grec est-il vraiment si jeune qu'il nous soit interdit de chercher aucun document écrit avant le VII^e^ siècle ? Les raisons qu'on allègue pour refuser aux Grecs la connaissance de l'alphabet avant l'an 1000 n'ont pas de force dirimante. Lorsqu'on tient entre ses mains le bronze du comte Tyszkiewicz, on a le sentiment de tenir un objet d'une antiquité prodigieuse.

1. *Bulletin de corresp. hell.*, 1886, pl. VI, p. 270. — L'inscription n'est pas entrée dans le recueil des *Inscriptiones Græciæ septentrionalis*. Elle aura échappé à un des scribes de M. Dittenberger.

L'héliogravure jointe à cet article représente la statuette sous trois aspects et permet de distinguer jusqu'au moindre coup de lime. Cependant je vais appeler l'attention sur quelques détails que l'original seul laisse bien saisir. Au bas du cou, d'une épaule à l'autre, il y a une chaînette ciselée, formée de tout petits anneaux. Ce doit être un collier, maladroitement attaché. Le bord inférieur de la ceinture est cordelé. Tout le crâne est lisse ; une entaille, destinée à la ténie, fait le tour de la tête, et, au-dessous de cette entaille, une frise étroite de ciselures simulant un rang de cheveux bouclés garnit le front. Au milieu du front, on a percé un trou, un autre au sommet du crâne, et, entre eux, existe une raie qui se prolonge jusqu'à la nuque. A quoi ont pu servir ces trous? Sûrement le premier était destiné à un clou d'or fixant la ténie; le second reste inexpliqué, même avec la supposition, peu vraisemblable, d'un dieu casqué, comme l'était l'Apollon d'Amyclées. La statue connue sous le nom de *Moschophore* présente les mêmes singularités : un crâne lisse et un trou à l'épi. Sur une statue de marbre, les cheveux pouvaient être ajoutés en couleur, sans être sculptés, et le trou au sommet de la tête pouvait retenir l'ombrelle dont parle Aristophane; mais devant une figurine de bronze, ces hypothèses sont vaines.

FRŒHNER.

STATUETTE DE BRONZE

MUSÉE CENTRAL D'ATHÈNES

PLANCHES XVI ET XVI

La statuette représentée sur les planches XVI et XVII appartient au Musée Central d'Athènes [1]. Elle est censée provenir de Corfou; mais, comme elle a été saisie au Pirée, rien n'est moins sûr que ce renseignement. En tout cas on admettra difficilement qu'elle ait pu être fabriquée dans l'île. Elle paraît, s'il en fut jamais, sortie d'un atelier athénien et nous nous tromperons, je crois, de peu en la datant de 470 à 460 avant Jésus-Christ.

L'attitude est celle des statues féminines de la fin du VI^e^ et du commencement du V^e^ siècle. Le bras droit, relevé à demi vers l'épaule, tient une fleur grossièrement figurée; le bras gauche, légèrement abaissé et tendu en avant, semble ne rien tenir : le pouce et l'index

1. N° 7413 de l'Inventaire. Je dois à l'obligeance connue de M. Cavvadias de pouvoir publier cette figurine : elle fera partie, ainsi que d'autres bronzes inédits du Musée Central, d'un prochain supplément à mon *Catalogue des Bronzes du Polytechneion.* — Voici les dimensions principales de la statuette. Haut. 0^m^,215, de la tête 3 centimètres; du pied (environ) 0^m^,025. La base, creuse, a 0^m^,059 sur 0^m^,045.

allongés, les autres doigts à demi repliés empêchent de penser à la colombe, l'attribut si fréquent des supports de miroir [1].

Si le geste est depuis longtemps connu, il faut noter que les deux avant-bras sont rapportés et le sont de telle manière qu'une soudure particulièrement forte était nécessaire pour les faire tenir. L'extrémité des manches est en effet simplement creusée en forme de cuvette hémisphérique : l'attache de l'avant-bras est bien arrondie de manière à entrer dans cette cavité; mais elle ne s'y encastre pas exactement. Aussi l'ajustage était-il nécessairement imparfait. Rien d'étonnant par suite que les bras se soient détachés [2].

Pareil procédé de soudure — qu'employèrent les bronziers de toute époque [3] — se rencontre en Grèce dès la fin du VI^e^ siècle. Une grande statuette archaïque, trouvée sur l'Acropole [4], présente au coude droit la même cavité hémisphérique : l'avant-bras disparu s'ajustait par suite de la même manière. La technique est d'ailleurs celle des grandes Κόραι de l'Acropole; il manque seulement ces tenons de marbre ou de plomb qui, dans les statues de pierre, étaient nécessaires pour maintenir en place les pièces rapportées.

Au geste traditionnel des bras correspond la marche lente et franche de la statuette. Les deux pieds [5] posent à plat, l'un d'eux en avant, mais sans que le talon dépasse de beaucoup les doigts de l'autre pied [6]. De même, par une conséquence nécessaire de l'attitude une fois adoptée, les pieds sont très sensiblement de même sens : l'un

1. *Catalogue des Bronzes du Polytechneion*, n^os^ 153, 155-6, etc...

2. Je dois noter ici que, précisément à cause de cette difficulté de la soudure, le bras gauche est représenté dans l'héliogravure légèrement plus abaissé qu'il ne l'était réellement.

3. Cf., entre autres, Sacken, *Die antiken Bronzen des k. Cabinetes*, pl. V, 3.

4. N° 6515 du Musée Central (1457 de l'ancien inventaire). — Haut. 0^m^,255.

5. Remarquons ici, pour n'y plus revenir, que les pieds ont la forme dite *ionique :* le second doigt est plus long que l'orteil, de sorte que l'extrémité des doigts serait cernée par une ligne courbe.

6. Cf. la Déméter du bas-relief de Triptolème (Cavvadias, Γλυπτά, 126; Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. VII); la statue Borghèse (Brunn-Bruckmann, *ibidem*, pl. CCLXI), etc...

d'eux n'est pas, comme dans presque toutes les statues féminines dès le milieu du v^e^ siècle, en arrière et *oblique* à l'autre pied.

A dire vrai les Κόραι, comme aussi, avec quelques exceptions[1], les « Apollons » archaïques, avancent la jambe gauche et non la droite comme fait notre figurine. La règle n'est pourtant pas absolue, car l'une[2] des statues trouvées sur l'Acropole présente la même singularité. La date provisoire que nous avons assignée à la figurine suffirait d'ailleurs à expliquer l'exception : après les guerres Médiques, des efforts en tous sens sont faits pour rénover le costume et le style. Pour rajeunir le vieux motif, le sculpteur l'a par suite varié quelque peu. Il a suffi de ce changement pour donner un aspect particulier, comme un accent nouveau à la statuette.

Sauf cette légère exception, l'attitude de la figurine est bien celle des œuvres archaïques. Y a–t-il, tant dans l'ajustement que dans le modelé de la figurine, des raisons sérieuses de penser que cet archaïsme soit affecté et que l'œuvre, au lieu d'appartenir à la première partie du v^e^ siècle, soit bien grecque à vrai dire, mais grecque d'époque romaine[3] ?

Je pourrais commencer par écarter la question. Il est en effet généralement admis aujourd'hui que les œuvres *archaïsantes* sont en petit nombre; non que l'on n'ait, surtout à l'époque impériale, imité les Primitifs de l'ancienne Grèce; mais, la plupart du temps, on les a *copiés,* plus qu'on ne s'est inspiré d'eux[4]. C'est à peine si parfois quelques

1. Cf. *Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 414, note 3 (Pottier).

2. *Journ. of hell. stud.*, VIII, p. 167-8, fig. 3 (*Bull. de corr. hell.*, 1892, p. 497-505). La statue est d'ailleurs, par le style, comme par l'exécution, l'une des plus récentes de l'Acropole. Je n'ai pu retrouver la deuxième statue signalée par M. Pottier (*Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 415).

3. C'est à ces termes exacts que se réduit la question habituellement posée de savoir si telle œuvre antique est grecque ou romaine. Les œuvres *romaines*, au sens vrai du mot, c'est-à-dire qui n'ont pas été exécutées par des artistes grecs ou sous l'influence toute prochaine d'œuvres grecques, sont rares à tel point qu'elles semblent négligeables à côté des productions grecques. Il ne s'agit, et ne peut s'agir, que de variétés diverses et successives d'hellénisme.

4. Cf., sur cette question, Studniczka, *Römische Mittheilungen*, III (1888), pp. 277-302;

détails secondaires montrent que l'on n'est pas en présence d'un original. Dès lors le problème se poserait tout autrement. Étant une fois admis que notre bronze, s'il n'est pas une œuvre authentique du v^e^ siècle, est du moins la copie de ce modèle, la question d'authenticité perdrait son importance. — Encore serait-il intéressant de savoir si la figurine est un original ou une copie. Et j'avouerai que pour ma part j'ai peine à me rallier à la thèse de M. Furtwaengler dans ses *Meisterwerke,* que les statues d'époque romaine sont les copies toujours fidèles des modèles grecs.

Il suit que la question mérite d'être approfondie et qu'il nous faut pour cela recourir à des arguments plus directs.

I

Les caractères extérieurs n'ont rien qui puisse infirmer notre attribution. La patine est d'un beau vert, très pur, et, par endroits, légèrement bleuté : le cuivre, comme il arrive le plus souvent, transparaît là où la surface est éraflée ou usée par le frottement. Pas de ces rapiéçures en forme de minces plaquettes rectangulaires[1] qui n'ont été d'un usage fréquent qu'à partir du IV^e^ siècle[2]. La fonte, au v^e^ siècle, est, dans les pièces de choix, généralement plus égale. De fait, le moule de la statuette est établi avec assez de soin pour que les défauts aient pu être aisément réparés au ciseau. L'épaisseur est de même celle des bronzes de la première partie du v^e^ siècle. Les bords du chiton forment avec la masse avancée du pied droit une base suffisante pour que les parois internes soient verticales, et que la statuette tienne sans tenon ou goujon d'aucune sorte. Il n'a même pas été nécessaire de donner à la figurine, comme à la statuette Cara-

Hauser, *Neu-Attische Reliefs;* Furtwaengler, *Meisterwerke, passim;* ici même, S. Reinach, *Monuments Piot,* II, p. 60-62.

1. *Catalogue des Bronzes du Polytechneion*, 939, p. 175.

2. Cf. cependant la statuette Carapanos, *Bull. de corr. hell.*, 1891, pl. IX-X, p. 461-481 (Lechat).

panos[1], une rondelle de base. Nous sommes loin, on le voit, des bords minces et *rentrants* des bronzes d'époque hellénistique.

Les reprises sont fréquentes et généralement incisées d'une pointe sûre. Le bas du chiton, le chitonisque, certains des plis de l'himation, les détails de la chevelure sont gravés avec un soin tel qu'il est une marque d'archaïsme. Les bronzes campaniens par exemple sont rarement repris : aussi, avec quelque perfection et dans quelque détail que le moule soit façonné, l'exécution est-elle généralement pâteuse. Dans notre statuette, je ne vois guère à critiquer que quelques traits mal assurés dans la partie inférieure du chiton, sous l'himation. Quant au pli creusé sous la gorge, nous en verrons tout à l'heure les raisons.

Si mal connue que soit encore la technique des bronziers grecs, rien ne s'oppose par suite à ce que la figurine soit du v^e^ siècle. — Des caractères extérieurs et tout d'exécution, passons à d'autres plus importants, à l'étude du corps, puis au style et au modelé du visage.

II

Si l'on regarde de bas en haut la figurine, on sera frappé du peu de largeur, comme de l'incertitude de sa base. Or on a remarqué depuis longtemps que les statues archaïques, surtout les statues vêtues et drapées, ont d'ordinaire le buste large à l'excès, mais par contre l'assiette singulièrement étroite : par suite, malgré qu'on en ait, elles paraissent grêles et peu stables, comme ferait une pyramide renversée. C'est là un peu le défaut de la statuette. Les épaules et les hanches sont fortes, mais la base semble trop mince pour les supporter. De plus, entre la hanche gauche et l'avant-bras, s'ouvre un jour que ne masque pas suffisamment l'avancée de la main. Il y a là, dans ce défaut d'harmonie et dans ce manque d'équilibre, un signe d'archaïsme que nous devons commencer par noter.

1. *Bull. de corr. hell.*, 1891, p. 468-9, fig. 1-2.

Par contre le costume ne voile pas aussi complètement le corps que dans la plupart des statues primitives. Les seins sont visibles sous le chitonisque, le genou droit apparaît nettement sous l'himation et la jambe portée en avant tend l'étoffe d'une manière naturelle et vraie. Mais la transparence est toute relative et bien différente de celle que l'on observe dans les monuments archaïstiques[1]. Déjà, dans les statues découvertes sur l'Acropole, se fait jour ce besoin d'exactitude[2]. La tendance — qui se continue dans notre bronze — est déjà plus manifeste dans les sculptures du Parthénon et aboutit aux étoffes plaquées de l'Aphrodite d'Epidaure[3].

Le costume est celui d'une grande partie des Κόραι, l'ionien dans toute sa richesse. Jusqu'aux pieds tombe un long chiton de toile rêche, à plis très fins, strié de lignes ondulées et pressées. Par-dessus, distingué par la régularité des incisions, comme par l'élasticité visible du tissu, un chitonisque couvre le haut du corps. Les manches, à crevés réguliers, s'arrêtent à l'attache des avant-bras et forment en bas des coudes deux pans triangulaires. Sur l'épaule droite, enfin, passe le grand himation, dont le bord supérieur roulé en écharpe traverse obliquement la poitrine et qui descend jusqu'aux pieds en formant deux et trois étages de plis.

Chiton, chitonisque, himation, sont les vêtements habituels à l'archaïsme ionien. Aussi sont-ils drapés avec une sûreté qui ne saurait étonner aux approches de l'âge classique.

Le plissement du chiton en bas du corps rappelle celui de la Perséphone dans le bas-relief d'Éleusis[4]. Le double pli du pied droit s'explique de lui-même par la longueur de l'étoffe, qui se trouve relevée — tout naturellement — par le mouvement même de la jambe. L'épreuve de profil montre d'ailleurs qu'il ne s'agit pas de ces gros bourrelets, si fréquents sur les statues d'époque romaine. Ce sont

1. Cf. le candélabre de Dresde, Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. CL.
2. Cf. par exemple la Κόρα, *Bull. de corr. hell.*, 1890, pl. VI.
3. Cavvadias, Γλυπτά, 262; Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. XIV.
4. Cavvadias, Γλυπτά, 126; Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. VII.

simplement deux légers sillons transversaux, déformés par la perspective photographique, — sillons qui se retrouvent dans plusieurs monuments d'archaïsme authentique[1].

Rien à dire de l'himation, dont la lourde étoffe de laine tombe en plis arrondis[2], ni du chitonisque, dont les manches semblent peut-être trop rigides en bas des coudes. Mais la raison n'est pas la seule dureté du métal[3] : sur nombre de monuments, le même pan triangulaire se retrouve, de contours aussi secs, d'une netteté aussi brutale[4]. De même l'ondulation par laquelle l'étoffe du chitonisque est, au-dessus du coude gauche, ramenée sous l'écharpe de l'himation, s'explique aisément par la longueur même de la manche. L'attache de l'avant-bras devant rester libre, le surplus de l'étoffe a été tout naturellement relevé et plissé[5].

Il nous faut maintenant examiner le pli que forme le chitonisque à la naissance de la gorge, pli que nous ne trouvons sur aucun Primitif, ni, à ma connaissance, sur aucun monument archaïstique. Si l'on observe, ce que l'on peut, avec un peu d'attention, voir même

1. Cf. l'une des statues des Branchides (Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. CXLIII, B) ; le bas-relief de Philis (*ibidem*, pl. CCXXXII) ; la femme Lapithe d'une des métopes du Parthénon (*ibidem*, pl. CXCIII, A) ; l'un des panneaux de la frise du Parthénon (*ibidem*, pl. CVIII) ; le bas-relief d'Hermès et des Nymphes [fin du v^e^ siècle] (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893 pl. X) ; un miroir d'Erétrie de même date (*ibidem*, 1893, pl. XV, 1) ; la Déméter du Vatican (Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. CLXXII) ; la Victoire de Brescia (*ibidem*, pl. CCXCIX).

2. Cf. la statue d'*Anténor* (Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. XXII) ; les Κόραι d'Eleusis (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1884, pl. VIII, V, V^a^, VI, VI^a^ ; Cavvadias, Γλυπτά, 25-6) ; les vases de Nicosthène (*Wiener Vorlegeblaetter*, 1890-91, pl. VIII, 2^a^), de Hiéron, etc.

3. Raison qui, par exemple, a donné la même forme au pan semblable du grand Camille du Palais des Conservateurs (Helbig, *Musées de Rome*, 1, 607 ; Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. CCCXVI, A).

4. Vases. Cf., sur la coupe aujourd'hui perdue de Sikanos, la manche gauche d'Artémis (*Bullettino*, 1844, p. 44 ; *Roemische Mittheilungen*, 1888, pl. I, p. 60 sqq.) ; Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. LVII, 1 (bras droit d'Héphaestos) ; *Ibidem*, pl. LXXI, etc... — Bas-reliefs. Cf. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. XVII, B (Conze, *Attische Grabreliefs*, I, pl. XII, n° 20, p. 10), etc...

5. Cf. une amphore à figures rouges du British Museum (*Wiener Vorlegeblaetter*, 1890-91, pl. VIII, 1^B^), où le chiton du vainqueur, deux fois retenu par une ceinture, présente deux fois, à l'aisselle et à la hanche, les mêmes plis bouillonnants.

sur l'héliogravure, que le bord supérieur du chitonisque est sur le côté gauche moins régulier que sur le côté droit, que par suite la courbe se *relâche* vers le milieu du col, le pli s'expliquera de lui-même par la déformation de l'étoffe. Quelque élastique en effet qu'on suppose le chitonisque, comme on le passait par la tête où sa largeur est moindre qu'à la hauteur des seins, il ne se peut qu'étant violemment tiré par en bas, il ne soit à la longue légèrement déformé à l'attache du cou. D'autant que sur le modèle vivant, toute étoffe non rigide se creuse légèrement entre les seins. De cette dépression, comme du relâchement de l'étoffe, serait venu le pli qui nous occupe.

Il est singulier que les sculpteurs anciens se soient aperçus si tard de ce fait d'observation. Pourtant la maladresse relative avec laquelle le bronzier a rendu ce détail montre que le progrès était récent. Les sculptures d'Olympie[1] témoignent à peu près seules[2] de la même inexpérience. Or elles sont précisément contemporaines[3] de notre bronze. Il faudra, pour tirer vraiment parti de la découverte, l'école attique du milieu du siècle, avec la richesse de plis de son diploïdion, comme avec l'habileté de ses artistes. On sait comment, dans les frontons du Parthénon, ce pli sec et raide s'est transformé sous le ciseau de Phidias[4], et comme il a suffi presque de ce détail pour donner à la gorge de ses déesses un caractère nouveau d'ampleur et de souple grandeur.

1. Cf. p. e., Collignon, *Hist. de la sculpt. gr.*, I, fig. 221-2 (p. 430-1). M. Pottier m'a signalé une terre cuite du Louvre, achetée par Rayet, où le même pli oblique et saillant se trouve en bas du cou (buste de Koré, s'arrêtant à la ceinture, vêtue du diploïdion dorique).

2. Cf. sur le diploïdion de l'Aphrodite Carapanos, un trait oblique qui doit correspondre à ce pli (*Bull. de corr. hell.*, 1891, pl. IX). Il est singulier que ce même trait se retrouve sur l'un des « Apollons » de l'Acropole, d'école *attico-ionienne* (N° 6562 du Musée Central, 1403 de l'ancien inventaire).

3. Sur ce point, cf. Furtwaengler, *Archaeologische Studien H. Brunn dargebracht.*

4. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. CXCII.

III

La tête, bien dégagée, d'attache forte, portée par un cou large et puissant, a le regard droit, la franchise d'attitude des œuvres archaïques[1]. Que l'on compare une statuette virile trouvée sur l'Acropole[2] et l'on sera frappé de la similitude : même cou relevé, même aplomb du visage et du corps, même sincérité et mêmes scrupules de l'expression.

Si l'on descend dans le détail, la tête est pleine, très légèrement allongée, mais sans maigreur; d'autre part, sans la carrure puissante, sans le menton anguleux et carré des œuvres péloponésiaques[3]. D'une manière générale, la charpente osseuse se devine plus qu'elle n'apparaît. Des chairs fermes et pleines la recouvrent. On n'y sent ni la mollesse des têtes ioniennes, ni la fermeté des statues éginétiques, mais une rondeur et une souplesse d'épiderme qui semblent le propre des œuvres attiques[4].

Le profil du bas du visage est, sauf l'attache du cou qui est différente, exactement celui de l'une, la plus moderne[5], des Κόραι. Les joues forment un plan ferme, moins dur et moins large que dans les œuvres de l'école « sicyonienne », mais déjà plus rigide que dans la majeure partie des têtes attiques[6]. Les oreilles ne sont plus, comme chez les Primitifs[7], placées trop haut et trop en arrière dans le prolongement exact de l'arcade zygomatique. On sent au contraire une réaction voulue contre cette convention. Non seulement les oreilles sont petites et

1. Cf. la Caryatide, Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. CLXXVI.
2. *Bull. de corr. hell.*, 1894, pl. V-VI, pp. 44-52.
3. *Catalogue des Bronzes du Polytechneion*, 881, pl. IV, 2...
4. *Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 49.
5. *Jahrbuch*, 1887, pl. XIV, B.
6. Aussi croirais-je volontiers que la tête (Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. XL), qui est sous l'influence directe d'un modèle « sicyonien », a pu, elle ou ses semblables, exercer quelque influence sur le bronzier qui a modelé la figurine. Mais nous verrons que cette influence n'a pas été absolue.
7. Encore dans la Perséphone du bas-relief de Triptolème (Cavvadias, Γλυπτά, 126; Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. VII).

de hauteur à peu près normale, mais, par une opposition exagérée, elles sont trop éloignées de l'attache des mâchoires et placées presque au milieu des joues[1].

La bouche est petite, guère plus large que l'extrémité du nez[2]. Les lèvres serrées, par suite légèrement proéminentes, la supérieure en forme d'arc, se retrouvent fréquemment au début du v^e^ siècle. La bouche ne s'entr'ouvrira que vers le milieu du siècle, afin de donner à l'expression de la physionomie plus de variété comme plus de pathétique[3]. Le nez est très haut placé, les narines presque au milieu du visage, proportion que l'on rencontre seulement dans les têtes archaïques. Déjà l'école « sicyonienne » réagit contre cette convention que l'on trouve encore observée dans la statuette.

Les yeux sont ovales, allongés, sans indication précise de la glande lacrymale. Les bords supérieur et inférieur en sont presque également saillants, et, à l'intérieur de ces bourrelets, la prunelle est marquée par un cercle gravé, procédé que l'on rencontre, par exemple, dans l' « Apollon » de l'Acropole[4]. Si la figurine était de travail péloponésiaque, le bord de la paupière aurait été seul indiqué ou du moins seul saillant, par suite seul visible de profil. Que l'on compare la grande tête trouvée sur l'Acropole[5] et notre planche XVII : dans le premier cas, l'œil est oblique et voilé par la paupière; dans le second, l'œil est de face et son double contour également apparent[6]. De même, si la statuette avait été archaïstique ou même hellénistique, l'œil aurait presque sûrement été rapporté. Le procédé, à l'époque archaïque, n'est habituel que pour les têtes de grandeur naturelle ou de demi-grandeur. Dans les figurines[7], l'œil est ordinairement gravé.

1. Cf. sur ce point d'autres têtes de l'école attique, p. e. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1888, pl. III.

2. Cf., pour ce détail, comme pour d'autres particularités du visage, la tête Stroganoff, *Monumenti*, X, pl. VII; *Annali*, 1874, p. 172-5.

3. Dès la frise du Parthénon. — Cf. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. CXCIV.

4. *Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 49.

5. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1888, pl. II.

6. *Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 50, note 2.

7. *Bull. de corr. hell.*, 1894, pl. V-VI., etc.

Le front très bas, légèrement fuyant, a l'étroitesse des fronts archaïques; mais la coiffure est singulièrement compliquée et telle qu'aucune statue n'en présente, je crois, d'identique. S'en étonner serait méconnaître quelle a été sur ce point la fantaisie de la mode attique et des sculpteurs archaïques depuis les Pisistratides jusque vers le milieu du v^e^ siècle. Il serait difficile de citer deux Κόραι dont les coiffures fussent identiquement les mêmes : rien d'étonnant que notre Κόρα de bronze, dont les cheveux étaient plus faciles à calamistrer et plus souples sous l'ébauchoir, diffère, sur ce point comme sur les autres, des monuments déjà connus. Nous allons voir d'ailleurs que tous les éléments de cette coiffure se retrouvent dans quelque tête archaïque.

La masse des cheveux, partagée par une raie et striée de fines incisions parallèles, est retenue par un bandeau et relevée à la nuque en un court crobyle. Jusque-là rien que de très simple et de très ordinaire[1]. Mais, par devant, s'échappe sous le bandeau une série de boucles courtes, toutes égales et cernant le front d'une courbe régulière[2]. Le voile épais qu'elles forment se continue de droite et de gauche jusqu'au chignon de la nuque. Par-dessous cette première rangée, des boucles semblables, plus longues, descendent, non comme d'ordinaire sur la poitrine, mais latéralement[3] jusqu'aux épaules. Par derrière, d'autres tresses semblables tombent en éventail sur le dos; mais elles ne s'échappent pas, comme on pourrait le croire, du crobyle. Depuis la nuque, les cheveux tombent d'abord verticalement, puis, et très près du chignon, un triple lien horizontal[4] les serre de nouveau,

1. La règle est d'ailleurs que dans les statues archaïques la tête soit, à l'intérieur du bandeau, coiffée autrement qu'en dehors. Cf., entre beaucoup d'exemples, la tête d'Éleusis, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1889, pl. V.

2. Cf. l'Hermès d'une des hydries en bronze de Capoue, *Monumenti*, XI, pl. VI, 3^a^; la *Sirène* de la face Sud du monument de Xanthos, Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. CXLVII, la stèle d'Aristoklès, *ibidem*, pl. XLI, A (Cavvadias, Γλυπτά, 29) ; la tête dite d'Aspasie, *ibidem*, pl. CLVII, etc...

3. Cette particularité assez rare se rencontre déjà dans l'une des Branchides, Brunn-Bruckmann, pl. CXLI.

4. Cf. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. LXXXVI (coupe du *Museo Gregoriano*).

après quoi seulement les boucles s'étalent en demi-cercle. Tresses du front, des épaules et du dos, toutes ont même largeur à la racine et à l'extrémité, comme feraient des colonnettes engagées striées transversalement de traits horizontaux. Parmi les signes d'archaïsme que présente la figurine, ce sera le dernier que nous relèverons, mais non peut-être le moins significatif.

De cette étude minutieuse des détails du corps et du visage, des conclusions se dégagent, nettes jusqu'à l'évidence. Aucune particularité ne nous a frappé, que l'on puisse avec certitude dire trop récente pour la date que nous avons fixée. D'autre part, faire de la statuette la copie exacte d'une œuvre plus ancienne serait risquer la plus gratuite des hypothèses. Il faudrait supposer chez le copiste, outre une singulière habileté technique, un respect merveilleux d'une tradition évanouie, surtout une franchise d'exécution et une tenue de style dont les plagiaires ne surent jamais hériter. Tel détail isolé ne prouve rien : réunis, de par leur nombre même et leur cohérence, ils imposent l'authenticité.

Reste à justifier très brièvement la date que nous avons assignée. Parmi les statuettes trouvées sur l'Acropole et dont la grande majorité est antérieure à 480, aucune n'a la liberté d'allures, ni la perfection technique de notre figurine. D'autre part le style des œuvres du milieu du v^{e} siècle est déjà différent : non seulement le costume est autre, mais le progrès de l'art est infini. Il reste que la figurine est bien une œuvre de transition et la date de 470 à 460 est de ce fait justifiée. Quant aux raisons que nous avons eues d'attribuer le bronze à un atelier attique, elles ont paru, avec une clarté que j'espère évidente, au cours de cette étude. Par là se trouvent confirmées nos prémisses.

A. DE RIDDER.

TÊTE DE JEUNE FILLE

MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHES XVIII ET XIX

Cette tête se recommande par son seul charme à l'attention des amateurs d'art antique, car elle n'a ni histoire, ni nom, ni état civil. Tout ce qu'on en peut savoir, c'est qu'elle a fait partie de la collection réunie à Rome par le sculpteur Jérichau, et qu'elle a été acquise par le musée du Louvre en 1883[1]. On ignore dans quelle région le hasard d'une fouille l'a rendue à la lumière, et dans quelles mains il l'a tout d'abord fait tomber. Nous avons cependant la preuve qu'avant de prendre place au musée du Louvre, à l'entrée de la salle grecque, elle n'avait pas passé inaperçue. En visitant, il y a deux ans, le musée archéologique organisé à l'Université de Strasbourg par les soins de M. Michaelis, j'y ai reconnu un moulage de notre marbre[2]. D'après les renseignements que veut bien me communiquer M. Michaelis, ce moulage provient de la collection de plâtres formée par le sculpteur badois Steinhæuser, pendant son séjour à Rome; elle comprenait, avec

1. Inventaire du Musée MNC, 509.

2. *Verzeichniss der Abgüsse griech. und roem. Bildwerke im Kunstarchaeologischen Institut der Universität Strassburg;* n° 1301 : *Weiblicher Kopf mit schlichtem Haar.*

des plâtres achetés dans le commerce, des moulages moins courants, comme ceux de la *Juno Regina* trouvée en France, à Vienne, et de la belle tête de bronze de Bénévent publiée ici même par M. Michon. L'artiste qui avait acquis les deux précieuses têtes de l'Apollon du Belvédère et de l'Hercule Farnèse, aujourd'hui conservées au musée de Bâle, avait donc reconnu la valeur artistique de la tête du Louvre. Elle a dû faire à Rome un assez long stage, et c'est là, sans aucun doute, qu'elle a été moulée.

A ce moment, elle avait déjà subi les restaurations qu'on y observe encore aujourd'hui. Le bas du nez, le milieu de la lèvre supérieure, une partie de la paupière et du sourcil droits sont modernes, ainsi que des raccords insignifiants à la joue et à l'oreille droites. Mais le praticien chargé du travail avait, par une malheureuse inspiration, ajouté à la naissance de l'épaule gauche un morceau de draperie en plâtre, lourdement exécuté et qui produisait le plus disgracieux effet. L'administration du musée du Louvre l'a récemment fait supprimer, et la tranche du marbre apparaît de ce côté, simplement dégrossie, comme sur les autres faces du large tenon ménagé à la naissance du cou. Il ne s'agit donc plus, ainsi qu'on pouvait le croire tout d'abord, d'un buste muni d'une amorce de draperie qui devait se raccorder avec le vêtement de la statue taillée dans un autre bloc : fait assez rare, et dont le buste célèbre du soi-disant Eubouleus nous offre un exemple. Le cas est beaucoup plus simple. Nous avons sous les yeux un de ces bustes travaillés à part qui s'ajustaient à une statue drapée ; la tranche du marbre suivait sans doute le contour supérieur de la draperie[1].

Si l'on en juge par la pureté de l'ovale, sensiblement aminci vers le bas, par la finesse des lignes qui dessinent le menton, par les sveltes contours du cou, cette tête est celle d'une jeune fille qui n'a pas encore atteint la vingtième année. Le regard baissé, la bouche

1. Le buste mesure, pour la hauteur totale $0^m,35$. La distance du sommet du crâne au bas du menton est de $0^m,23$; celle de la lèvre supérieure au bas du menton est de $0^m,04$.

sérieuse aux lèvres faiblement entr'ouvertes, donnent au visage un singulier caractère de grâce pudique et de réserve ingénue. C'est bien là le trait dominant de la physionomie; car l'artiste l'a encore souligné très nettement par l'inclinaison de la tête, qui prend ici une grande valeur d'expression. Cette pose ne détermine pas seulement une gracieuse flexion du cou, de jolies lignes, un jeu d'ombres délicat qui couvre le bas du visage, tandis que la lumière se concentre sur le front; elle éveille en outre l'idée du maintien modeste et sévère que l'artiste avait dû prêter au corps; et si l'on considère la silhouette que dessine la tête vue de profil, on songe à ces jeunes filles de la frise du Parthénon, qui, les yeux baissés, la tête inclinée, suivent d'un pas lent la procession sacrée. L'extrême simplicité de la coiffure ajoute encore au caractère virginal de la physionomie. Divisée par une raie médiane, la chevelure s'aplatit sur les tempes en deux bandeaux ; elle se masse sur la nuque en une sorte de catogan serré par le double nœud d'un lien très mince qui fait le tour de la tête[1]. Cette coiffure, d'une élégance si peu cherchée, n'est pas sans analogie avec celle que les sculpteurs prêtent à Athéna, vers la fin du v^e^ siècle ou le début du iv^e^. Il nous suffira de rappeler la Pallas de Velletri et l'Athéna à la ciste exposée non loin de notre marbre, dans la salle grecque du Louvre[2]. Coiffure, port de tête, expression du visage, tout cela s'accorde pour composer un type charmant et sévère à la fois, où l'artiste a su mettre un sentiment exquis de pudeur virginale.

A certains indices, on reconnaît aisément que le marbre du Louvre n'est pas un original. La chevelure est traitée sèchement, sans souplesse, et indiquée par des stries creusées avec dureté. L'exécution de l'oreille est négligée; les coins de la bouche montrent ces trous forés à l'archet qu'on observe souvent dans les copies gréco-romaines. L'original grec qui a servi de modèle était certainement en bronze.

1. C'est là un détail dont on ne saurait tirer aucune indication. Cette mince bandelette figure souvent dans la coiffure des jeunes filles. Cf. une tête du musée de Berlin, *Beschreibung der antiken Skulpturen*, n° 625.

2. P. Jamot, *Monuments grecs*, 1891-1892, pl. XII.

C'est, en effet, de la technique du bronze que relèvent certaines particularités de facture, comme l'arrêt brusque de la ligne des bandeaux sur le front, comme les sillons qui divisent nettement la masse des cheveux, sans se perdre à fleur de marbre. Mais à quelle date faut-il attribuer le bronze reproduit par le copiste romain ? Nous devons renoncer à le dater par des comparaisons précises avec d'autres monuments, car la tête du Louvre reste isolée dans la série des bustes antiques. Je n'en connais pas de réplique plus ou moins directe, et M. Helbig veut bien m'avertir qu'il n'a trouvé dans les musées de Rome aucun type correspondant à celui de notre marbre[1]. Seuls les caractères du style nous engagent à placer l'original dans la première moitié du IV^e^ siècle. L'ovale du visage n'a plus, en effet, les formes pleines et un peu larges qu'on observe dans les têtes du V^e^ siècle, par exemple dans le beau buste de jeune fille conservé à la Glyptothèque de Munich, et attribué par Brunn à l'époque de Phidias[2]. D'autre part, la coiffure n'offre pas l'agencement que reproduisent si volontiers les contemporains de Praxitèle, les bandeaux relevés et dégageant le front, la masse de la chevelure réunie par derrière et formant chignon. Nous reconnaissons donc ici l'œuvre d'un maître qui semble avoir vécu au temps de Képhisodote l'ancien et de la jeune école argienne. Aller plus loin, proposer un nom d'artiste, serait un pur jeu d'esprit. Tout au plus pouvons-nous dire que la sévérité du style, les traces manifestes de la technique du bronze conservées dans la copie, nous permettent de songer à un sculpteur péloponésien plutôt qu'à un Attique.

Si la date que nous avons proposée est exacte, plusieurs détails de style, insignifiants en apparence, prennent un certain intérêt. Nous voulons parler des procédés employés par le sculpteur pour atténuer

1. M. Helbig signale seulement une très légère ressemblance avec celle de la statue capitoline qu'il a expliquée comme une Danaïde (*Guide dans les musées d'archéologie classique de Rome*, trad. Toutain, I, p. 421, n° 565). Il ajoute que le style de la tête du Louvre est plus sévère.

2. Brunn, *Beschr. der Glyptothek*, n° 89 ; *Denkmaeler griech. roem. Sculptur*, n° 13.

la sécheresse de la ligne que dessine sur le front et sur les tempes le contour saillant des bandeaux, pour rehausser, par quelques accents plus libres, la simplicité austère de la coiffure. Il y a réussi en détachant, à la naissance de la raie, ces deux petites boucles qui s'arrondissent avec un mouvement contrarié, en laissant flotter sur les tempes et au-dessous des oreilles des mèches folles qui refusent de se laisser emprisonner dans la masse des bandeaux. Cette convention, dont les rapports avec la technique du bronze sont faciles à saisir, n'est pas restée étrangère à l'art du v^e^ siècle. M. Furtwaengler remarque justement que si les sculpteurs du vi^e^ siècle l'ignorent, elle apparaît vers la fin de l'archaïsme, témoin une tête en marbre, du style de Kritios, trouvée sur l'Acropole[1]. Les maîtres du v^e^ siècle en tirent des applications très ingénieuses, et l'on peut s'en rendre compte en examinant une tête d'Amazone du Vatican qui compte parmi les meilleures répliques du type capitolin attribué à Crésilas[2]; les boucles légères indiquées sur la nuque ménagent fort heureusement le passage de la chevelure aux chairs. Au iv^e^ siècle, c'est une pratique très fréquente dans les statues de bronze, et nous ne saurions citer d'exemple plus précis que le Dionysos de Tivoli, conservé à Rome au musée des Thermes[3]. L'auteur de l'original, qu'on rattache sans peine à la jeune école argienne, n'a pas manqué de figurer sur la nuque et sur les tempes une petite frange de cheveux délicatement travaillés, et Praxitèle lui-même n'a pas dédaigné d'indiquer ce petit détail dans une de ses statues de bronze, dans l'Apollon Sauroctone[4].

Ce sont là des minuties de technique sur lesquelles nous nous ferions scrupule d'insister. Il faut cependant reconnaître qu'elles ont leur valeur ; car les deux boucles arrondies sur le front en forme

1. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 32. C'est la tête publiée dans l' Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1888, pl. III.

2. *Meisterwerke*, p. 291. Atlas, pl. XI, Cf. Michaelis, *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1886, p. 18, *l*.

3. *Monumenti inediti*, XI, pl. LI, LI *a*. Cf. Helbig-Toutain, *Guide*, II, n° 967.

4. Les boucles détachées sur les tempes sont très visibles dans la copie en marbre du Louvre et dans la réplique de la tête provenant du don de M. Audéoud.

d' « accroche-cœur » reparaissent très fréquemment comme une particularité de style qui aurait fait fortune. On les observe sur une longue série de monuments appartenant à la seconde moitié du IVe siècle et à l'époque hellénistique. Un des plus connus est la belle tête de bronze du British Museum trouvée à Erzindjân[1]. Exécutée dans les dernières années du IVe siècle par un maître attaché à la tradition de Scopas, c'est une œuvre du plus grand style ; or, peu d'exemples nous font mieux comprendre avec quel esprit, quelle légèreté de main les bronziers traitent ce détail, et quel parti ils savent en tirer pour donner plus de vie au mouvement de la chevelure. Un autre exemple nous est fourni par deux marbres célèbres du British Museum : l'Apollon Pourtalès et l'admirable tête d'Apollon découverte dans les Thermes de Caracalla[2], dérivant tous deux d'un original un peu postérieur à Alexandre. Dans la pénétrante étude qu'il a consacrée à l'Apollon Pourtalès, Brunn explique par les exigences de la mode du temps la présence des deux boucles qui jouent ici le même rôle que dans la tête d'Erdzinjân[3]. Mais le témoignage de ce dernier monument suffit à montrer que leur emploi est indépendant de la forme de la coiffure, et il ne faut pas se hâter d'y voir un raffinement de coquetterie qui se serait introduit seulement à l'époque hellénistique, avec le type de coiffure pompeux et compliqué attribué à l'Apollon Pourtalès. Cette disposition paraît avoir été connue antérieurement. On la constate tout au moins au temps de Praxitèle ou de ses disciples immédiats, comme nous l'apprend la tête de l'Eubouleus d'Eleusis, où deux boucles épaisses s'arrondissent sur le front, avec le même

1. Rayet, *Monuments de l'art antique*, II, pl. XI.

2. Cette dernière est reproduite dans les *Monumenti inediti*, X, pl. XIX. Cf. Overbeck, *Apollon*, pl. XXII, n° 34. Nous citerons encore l'Apollon Pythien du Louvre (Froehner, *Notice*, n° 74), un buste colossal d'Apollon du même musée (Froehner, n° 81). Un exemple digne d'attention est celui de l'hermès colossal du Vatican, représentant une divinité marine, Brunn, *Griech. Götterideale*, pl. VI.

3. Brunn, *Griech. Götterideale*, p. 90. Il décrit la forme triangulaire du front : « *wobei in eigentümlicher Weise auch einmal eine damalige Mode, die kleinen an heutige Moden erinnernden Löckchen, einen nicht geringen Einfluss ausgeübt hat* ».

mouvement symétrique. C'est donc moins une mode qu'un détail de style inventé par quelque virtuose de l'art du bronze, et accueilli avec faveur comme une ingénieuse nouveauté. Nous n'avons pas de raisons pour en placer l'apparition plus haut que le IVe siècle. Mais la tête du Louvre permet d'affirmer qu'il était déjà connu avant 350.

Quant au nom qui convient à notre marbre, il faut nous résigner à l'ignorer. Nous nous contenterons de la dénomination très générale que nous avons écrite en tête de cette notice. En l'adoptant, nous avons par là même écarté toute interprétation mythologique; il est difficile, en effet, de reconnaître un type divin dans ce visage juvénile, où l'artiste a mis une telle intimité d'expression. Nous nous prononcerions plus volontiers pour un portrait, traité dans le style généralisé qui reste en vigueur jusqu'au moment où Silanion et les contemporains de Lysippe font prévaloir une manière plus réaliste. On trouvera un argument de plus si l'on considère la forme du crâne, allongé en hauteur, un peu déprimé à la partie antérieure, et qui ne semble pas construit d'après les règles d'un canon idéal. Dès lors, plusieurs hypothèses se présentent à l'esprit. L'expression recueillie, la pose inclinée conviendraient assez bien à une statue funéraire. On songerait volontiers à la jolie épigramme de l'Anthologie qui fait parler la statue d'une jeune fille placée sur son tombeau :

Ἀντί τοι εὐλεχέος θαλάμου σεμνῶν θ' ὑμεναίων,
μάτηρ στῆσε τάφῳ τῷδ' ἐπὶ μαρμαρίνῳ
παρθενικάν...[1]

Mais si nous connaissons déjà des spécimens assez nombreux de statues funéraires, l'attribution n'est possible que pour les monuments dont la provenance est certaine. Une autre hypothèse peut être proposée avec la même vraisemblance. Parmi les dédicaces gravées sur des socles de statues, plusieurs mentionnent des statues-portraits dédiées

1. *Anthol. Palat.*, VII, 649. Cf. Weisshäupl, *Grabgedichte der griech. Anthologie, Abhandl. des arch. epigr. Seminares der Universität Wien*, VII, p. 104.

dans le voisinage d'un sanctuaire par les membres d'une même famille. Dans le nombre figurent plus d'une fois des statues de jeunes filles, consacrées par la piété de leurs proches. A Cnide, les parents et les frères de Glykinna consacrent son image aux Muses[1]. A Athènes, des parents dédient à Athéna et à Pandrose les statues de leurs filles, qui ont exercé les fonctions d'erréphores[2] ou ont été attachées au culte d'une déesse. Ces statues sont comme les sœurs cadettes des κόραι archaïques de l'Acropole, et si les inscriptions appartiennent le plus souvent au IIe ou au Ier siècle avant notre ère, nous n'avons aucune raison de croire que la tradition ait été jamais interrompue. Est-il invraisemblable d'admettre que l'original de notre marbre appartenait à une statue votive? Et ne peut-on pas facilement se représenter l'image d'une jeune fille sévèrement drapée, avec l'attitude recueillie et la grâce décente qui conviennent à une mortelle en présence de la divinité? Assurément, nous ne nous dissimulons pas la fragilité de cette hypothèse, et nous ne nous flattons pas d'avoir dissipé le mystère qui entoure cette jolie tête. Mais elle ne perd rien à garder la séduction de l'inconnu.

1. Lœwy, *Inschriften griech. Bildhauer*, n° 301.

2. Statues de Phila (Lœwy, *ibid.*, n° 116), d'Anthémia (*ibid.*, n° 117). Statue de Philtéra ἱροπόλος, dédiée à Pallas (*ibid.*, n° 224).

MAX. COLLIGNON.

TROIS FIGURINES DE TERRE CUITE

MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHE XX

Ces trois terres cuites n'ont pas besoin d'un long commentaire. La beauté de l'exécution les a fait juger dignes de prendre place dans ce recueil, mais elles rentrent dans des séries déjà connues et étudiées.

I

La première (haut. 0,19) appartient à la fabrique béotienne du v^e^ siècle[1]; elle représente un type sculptural qu'on a depuis longtemps rapproché d'un texte de Pausanias (V, 27, 8) sur une statue d'Onatas et de Callitélès, consacrée à Olympie par les Arcadiens de Phénée : c'était un Hermès portant un bélier sous son bras, coiffé d'un bonnet conique, vêtu d'une tunique et d'une chlamyde.

Tous ces détails répondent point pour point à quelques statuettes de terre cuite trouvées en Béotie[2], sauf que le personnage y est

1. E. Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 74-76.
2. *Annali dell' Inst.*, 1858, pl. O; Martha, *Catalogue des figurines d'Athènes*, n^os^ 264, 265;

représenté vêtu d'une chlamyde seule, sans tunique. Une si légère différence ne surprendra pas ceux qui connaissent les usages de la copie industrielle chez les Grecs, toujours exécutée dans un très large esprit d'indépendance. Aussi la plupart des archéologues se sont-ils accordés à reconnaître dans ces figurines la reproduction d'une des plus intéressantes statues du v[e] siècle, à l'époque où l'archaïsme confine au grand art[1].

La statuette du Louvre, qui malheureusement n'est qu'un fragment auquel manquent les jambes et le socle, me semble la plus belle réplique qui ait encore été publiée. Mieux que sur aucun autre spécimen on peut y étudier les traits énergiques et graves du jeune dieu[2], le galbe allongé du visage, compensé par la puissance des pommettes et la lourdeur du menton, le cou fort et rond, les épaules carrées, l'attitude droite où l'on sent encore les principes de la *frontalité* si heureusement mis en lumière par M. Lange[3], la facture de l'étoffe qui annonce avec plus de simplicité et de timidité tout le jeu expressif que les contemporains de Phidias sauront tirer du costume grec[4].

Veyries, *Les figures criophores dans l'art*, p. 11. Onatas avait pu connaître un modèle plus ancien, tel que celui du petit bronze publié par Vischer, *Memorie dell' Inst.*, II, pl. 12.

1. Conze dans les *Annali*, *l. c.*, p. 348-349; Vischer dans les *Memorie*, *l. c.*, p. 407; Scherer dans la *Lexikon der Mythol.* de Roscher, I, p. 2395; Veyries, *op. l.*, p. 18; Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, notice de la pl. 146. M. Collignon (*Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 285, note 2) trouve douteux les rapprochements avec les terres cuites. Pourtant il me paraît difficile d'admettre que les monnaies d'Égine (*Monumenti dell' Inst.*, XI, pl. VI, n° 6) rendent mieux la statue d'Onatas; car ces monnaies représentent l'Hermès criophore à la façon de Calamis, avec le bélier sur les épaules (cf. Pausanias, IX, 22, 1), et non l'Hermès d'Onatas, avec le bélier sous le bras.

2. Sur le type imberbe de l'Hermès béotien, dès l'époque archaïque, voy. von Duhn, *Annali dell' Inst.*, 1879, p. 143-146. M. Furtwaengler le croit d'origine ionienne (*Collect. Sabouroff*, notice de la pl. 146).

3. Voy. l'analyse de sa dissertation par M. Lechat, dans la *Revue des Universités du Midi*, I, 1895, p. 7 et sv.

4. Voy. l'étude de M. Heuzey, *Du principe de la draperie antique* (Séance des cinq Académies du 25 octobre 1892). Comparez le petit pli d'étoffe rabattu sur le haut de la poitrine avec le même détail dans d'autres statuettes d'un art plus avancé (Dumont et Chaplain, *Céramiques* II, pl. 4) ou dans la frise du Parthénon.

Le morceau du Louvre a, de plus, l'avantage de nous rendre avec précision les effets de polychromie simple et hardie qui achevaient de donner l'accent de la vie, sinon à la statue même d'Onatas (car nous ignorons si elle n'était pas en bronze), du moins aux sculptures en marbre du même temps. On sait que beaucoup de terres cuites portent des traces de couleurs très visibles; mais ces tons, placés à froid ou peu cuits, sont extrêmement friables et se ternissent ou disparaissent rapidement. Rarement le coroplaste a pris soin de recouvrir sa peinture d'un enduit translucide qui donne aux parties colorées une sorte d'aspect émaillé, en même temps qu'il les rend plus résistantes[1]. C'est le cas de l'Hermès du Louvre, et c'est le spécimen le plus ancien que j'en connaisse. On en a signalé des exemples à Tanagre et à Myrina[2], mais on ne savait pas que l'usage en pût remonter jusqu'au v^e^ siècle. Les heureux effets de cette coloration ne sont pas rendus par l'héliogravure ; il faut en apprécier le charme devant l'original. Du flot blanc et neigeux des plis qui retombent verticalement sur le côté droit et qui s'opposent, par un contraste voulu, aux stries obliques et parallèles de l'étoffe serrée sur l'épaule gauche, le bras émerge, musclé et puissant, teint d'un beau rouge profond, plus semblable au sang qui court sous la peau qu'à la couleur naturelle de l'épiderme. Le même rouge envahit le cou, les cheveux mêmes, le visage tout entier, sauf les prunelles des yeux, qui devaient être d'un autre ton, aujourd'hui disparu (sans doute du noir). Le petit bélier est blanc; le chapeau, blanc aussi avec un rebord rouge. Le revers, tailladé d'une large encoche quadrangulaire, suivant l'usage thespien, n'a pas été peint.

1. Il ne faut pas confondre ce lustre avec le procédé des figures vernissées qu'on rencontre à l'époque gréco-romaine et dont l'aspect est tout différent (Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 137; *Catalogue des figurines de Myrina au Louvre*, n^os^ 677, 788-790, 806).

2. *Nécropole de Myrina*, *l. c.*; Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, notice de la pl. 95.

II

La belle tête d'éphèbe (haut. 0,09) qu'on voit au centre de la planche, provient d'Asie-Mineure et probablement de Smyrne. On sait combien cette fabrique a produit d'œuvres puissantes, malheureusement toujours mutilées et incomplètes[1]. Si cette statuette était intacte, nous aurions dans des dimensions remarquables (0,50 à 0,55 de hauteur) une admirable figure d'athlète inspirée par les plus beaux modèles du v^e^ siècle. L'expression énergique et un peu sombre du visage, les cheveux plats à petites mèches serrées et régulières qui rappellent le travail du métal, avec la séparation qui dessine un angle aigu au sommet du front, le nez à arête large et plate, le cou presque trop fort qui annonce des épaules et une poitrine développées au delà de la moyenne, tous ces détails décèlent l'école de Polyclète[2].

D'autre part, l'embonpoint des joues (il est un peu exagéré par la photographie), la rondeur lourde du menton, la bouche un peu entr'ouverte avec des lèvres charnues, sont des traits qui s'écartent de la technique polyclétéenne, où d'ordinaire la charpente osseuse transparaît davantage sous la chair, où la tête est construite à plans plus anguleux avec un ovale aminci vers la base, un menton plus carré et plus volontaire, une bouche serrée avec des lèvres plus minces[3].

L'influence de l'école attique se marque donc ici par des caractères qui tempèrent et adoucissent l'énergie un peu farouche du type argien.

1. Cf. E. Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 189-194.

2. Cf. surtout le Doryphore et, en général, les figures reproduites par Rayet, *Monuments de l'art antique*, pl. 29-31; Collignon, *Sculpt. grecq.*, I. p. 485-516; Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 413-509.

3. Dans la pénurie où nous sommes de documents signés et sûrs, les différences qui existaient entre le style de Polyclète et celui de Phidias sont délicates à préciser. Mais je m'associe pleinement sur ce sujet aux observations présentées par M. Jamot dans sa *Réponse à M. Furtwaengler* (*Revue archéologique*, 1895, II, p. 23-24).

III

La troisième statuette relève d'une esthétique bien différente : c'est un vieux pédagogue (haut., 0,18), la tête chauve, la barbe longue, qui chemine tout courbé par l'âge, tenant de la main gauche le sac à osselets de son élève[1]. On connaît déjà plusieurs représentations de ce type, familier aux coroplastes de l'art hellénistique[2]. Celui-ci aurait été trouvé en Attique; en effet, l'argile dure, de teinte foncée, ressemble à celle des figurines rapportées de cette région. L'artiste s'est complu dans l'étude de la vieillesse décrépite, il n'en a omis aucun détail : chacune des rares mèches de cheveux qui pendent sur ce pauvre cou décharné a été comme ciselée ; des rides profondes sillonnent le front ; les yeux, enfoncés dans les orbites, ont l'air aveugles ; les joues se creusent et se plissent, la bouche rentre ; le corps, laissé demi-nu sous le manteau, est un squelette ; les côtes, les clavicules, l'humérus et l'omoplate percent la peau.

Toute cette anatomie de vieillard usé est rendue avec un réalisme extraordinairement juste, qui dépasse l'idée de drôlerie caricaturale et en fait une œuvre de vérité impressionnante. Je ne connais pas d'autre terre cuite, sauf quelques grotesques d'Asie-Mineure et un joli Satyre de Myrina[3], où le modeleur ait serré de si près la nature et rivalisé avec le bronze pour rendre la sécheresse et la maigreur du corps.

Une autre particularité rend cette statuette plus précieuse encore : c'est une maquette pleine; le corps et la tête n'ont pas été moulés en

1. Près de ce sac on distingue un accessoire en forme de bâtonnet droit, dont je ne trouve pas l'explication. Toute la surface est parsemée de petits trous et de sillons semblables à ceux que font les coroplastes pour représenter des couronnes de feuillage (voy. Heuzey, *Atlas des figurines du Louvre*, pl. 26, n° 3).

2. E. Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 149-151.

3. Pottier et Reinach, *Catalogue des figurines de Myrina au Louvre*, n^{os} 705, 706; *Nécropole de Myrina*, p. 375.

deux parties évidées et il n'y a aucun trou d'évent visible. Nous n'avons donc pas là une figurine plus ou moins soigneusement façonnée dans un creux et retouchée ensuite par un ouvrier adroit : c'est une vraie sculpture originale, faite en pleine argile par un modeleur d'une habileté rare. Il est probable que ce petit chef-d'œuvre, où l'auteur a poussé si loin le souci du détail, était destiné à former les matrices dans lesquelles on pouvait ensuite mouler en nombre indéfini des exemplaires du personnage; de là vient aussi que l'argile a été fortement cuite et durcie.

E. POTTIER.

VÉNUS A LA COQUILLE

DEUX FIGURINES DE TERRE CUITE

MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHE XXI

Tous les musées possèdent des statuettes de terre cuite représentant Vénus sous les traits d'une femme nue agenouillée entre les valves d'une coquille marine.

L'exemplaire du Louvre, que reproduit la planche XXI, se distingue tout d'abord par sa beauté. Cette beauté, à elle seule, suffirait à justifier la place qu'on lui a donnée dans ce recueil. Le corps de la déesse a été modelé à part : il est seulement posé sur la coquille. Séparée de ses accessoires pittoresques, notre Vénus serait encore une charmante statuette de femme nue. On pourra mieux en apprécier la grâce sur la vignette ci-jointe, où elle est figurée deprofil[1] (fig. 1).

1. La planche XXI, d'ailleurs bonne, a l'inconvénient de presque toutes les photographies prises de face, surtout quand il s'agit d'un objet à plusieurs plans. Le corps de la Vénus y paraît un peu alourdi, épaissi, et le raccourci des cuisses exagéré. Cependant notre monument ne pouvait se passer d'une vue de face. C'est pour remédier à ces inconvénients qu'on a fait exécuter la vue de profil. Cette figure a été obtenue avec une photographie très habilement retouchée au crayon, en présence de l'original, par notre dessinateur, M. Devillard, et très exactement reproduite en héliogravure par M. Dujardin. Cette combinaison de deux procédés me semble être un des meilleurs moyens de rendre les terres cuites, devant lesquelles l'héliogravure employée seule échoue souvent.

La statuette est entrée au Musée du Louvre en 1893[1]. Les renseignements donnés par le vendeur permettent d'affirmer avec une certitude presque entière qu'elle provient de Grèce. La matière est une terre rose pâle. Les couleurs ont partout disparu sans laisser de trace appréciable, sauf le bain de lait de chaux qui leur servait de soutien, et qui, en certains endroits, particulièrement sur le corps de la déesse, a donné à la terre une sorte de patine polie. La figurine est en bon état : la tête et le bras gauche étaient brisés et détachés du corps, mais ont pu être rajustés facilement. Seul, un morceau manque sur le devant du rocher.

Aphrodite, entièrement nue, est agenouillée entre les deux valves d'une coquille largement ouverte. La disposition diffère un peu de celle qu'on observe sur la plupart des monuments de ce genre[2], où la coquille, dressée derrière Aphrodite presque verticalement, forme comme deux ailes éployées. Ici, la coquille est posée à plat sur le rocher, et la déesse semble assise dans la coquille même, entre les deux valves.

Les deux mains de la déesse sont ramenées vers son visage. La tête est légèrement tournée à gauche et regarde dans la direction de la main gauche, laquelle tenait sans doute un miroir. Les cheveux, divisés par une raie, sont coiffés en bandeaux ondulés, et forment par derrière un petit chignon noué sur la nuque. Les oreilles sont ornées de boucles qui furent probablement dorées.

1. Inventaire CA 596. Hauteur totale avec la base : 0^{m},205; hauteur de la figurine d'Aphrodite : 0^{m},11.

2. Pour l'énumération des monuments du type ordinaire représentant Aphrodite agenouillée dans une coquille, voyez Bernoulli, *Aphrodite*, p. 326-328; Stephani, *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1870-1871, pp. 66 et suiv. (vignettes en tête des chapitres); Pottier et Reinach, la *Néeropole de Myrina*, p. 275; Martha, *Catalogue des figurines d'Athènes*, n^{os} 349, 651, 652, 857; De Witte, *Cabinet Durand*, n° 1625 (reproduite dans Clarac, *Musée de sculpt.* 605, n° 1343, dans Müller-Wieseler, *Denkmäler*, II, 285, et dans Baumeister, *Denkmäler*, fig. 101); *Ibid.*, n^{os} 1626, 1730; Panofka, *Terraeotten*, Berlin, pl. XVII et XVIII, 1-2; D'Agincourt, *Fragm. de sculpt. en terre cuite*, pl. XIII, 2; *Collection Jatta*, 129, 130, 153, 154, 173, 174, 175; *Catalog. del museo Campana*, classe IV, serie V; Frœhner, *Collection Barre*, n° 442; *Collection de Bammeville* (1881), n° 163; etc...

La tête est gracieuse sans afféterie. Le modelé du corps n'a pas cet aspect sommaire et un peu banal, racheté, il est vrai, par l'élégance de l'attitude et le pittoresque du motif, qu'on remarque le plus souvent dans les œuvres des coroplastes. Il est indiqué avec beaucoup

Fig. 1.

de soin et de justesse, et a comme un accent personnel. On a plaisir à voir les seins petits et fermes, le ventre où le mouvement ramassé des cuisses gonfle un pli souple et charnu. Les bras même sont exécutés avec plus d'attention que d'habitude.

Certains détails sont heureusement marqués, et font contraste avec

la négligence ordinaire des coroplastes : par exemple, le bourrelet formé au-dessus du jarret par la jambe repliée sous la cuisse[1]; et pourtant, ce détail devait être dissimulé par le rebord de la coquille.

Ce n'est pas seulement par sa beauté que la figurine du Louvre se distingue de la foule des « Vénus à la coquille » : c'est aussi par une particularité de composition qui soulève un petit problème.

Bien que notre statuette soit, comme je l'ai dit, très bien conservée, elle n'est cependant pas entière. On a trouvé dans le même tombeau un pan de draperie (fig. 2) qui paraît bien lui appartenir. Le motif devait donc être plus compliqué originairement qu'il ne semble l'être aujourd'hui.

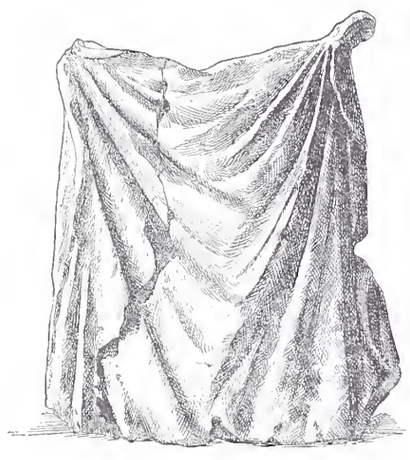


Fig. 2.

On est tout d'abord assez embarrassé d'expliquer le rôle joué par ce pan de draperie; il ne s'adapte à aucune partie de la terre cuite, dans l'état où elle nous est parvenue. Cependant un rapprochement avec quatre monuments analogues nous permettra, je crois, de proposer une explication vraisemblable.

Ce sont quatre figurines de terre cuite. L'une d'entre elles se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre, l'autre au Musée de Berlin; la troisième a fait partie de la Collection Lécuyer; j'ai eu l'occasion de voir la quatrième chez un marchand, il y a quelques mois; je ne sais où elle est maintenant. Deux de ces statuettes sont inédites, la première et la quatrième.

I. — La terre cuite du Louvre (fig. 3) a été acquise en 1895[2]. Elle représente Vénus nue, agenouillée sur une haute base arrondie. Cette base se termine en haut par des ondulations régulières et conventionnelles, qui figurent sans doute les flots de la mer. Le bras droit est levé et ramené vers le visage, avec un geste maniéré des doigts. La main gauche, tendue en avant, tient un miroir. La déesse incline légè-

1. Ce bourrelet est très visible sur la vue de profil (fig. 1).
2. Inventaire CA, 641. Hauteur : 0m,225.

rement la tête vers la gauche, dans la direction du miroir. La tête est assez fine. Les cheveux sont relevés en ondulations bouffantes, terminées par un nœud : les ondulations sont indiquées par des stries parallèles, reprises à l'ébauchoir. La figure se détache presque en ronde-bosse sur un manteau qui lui sert de fond, et dont un pan est ramené sur la cuisse droite. Les deux coins de la draperie sont tenus par un petit Éros ailé et couronné, vu à mi-corps, et qui semble planer au-dessus de la déesse. L'Éros, la tête d'Aphrodite et les bras ont été façonnés à part : le modelé du corps est peu soigné : le revers n'est pas travaillé. La base est creuse.

Fig. 3.

II. — La terre cuite de Berlin a été décrite par M. Furtwängler, parmi les récentes acquisitions du Musée[1]. Le motif est presque identique. Même piédestal, même figurine d'Éros, même manteau, également ramené sur la jambe droite. Les seules différences sont que la déesse tient dans la main droite une cassette au lieu d'un miroir, et qu'elle est agenouillée à l'intérieur d'une grande coquille ouverte[2].

III. — Dans la terre cuite de la collection Lécuyer (pl. E), la déesse est agenouillée sur le bord même du manteau, dont les plis, plus amples, flottent derrière elle. Elle a la tête baissée et tient dans sa main gauche un objet que M. Lécuyer croit être une coquille : c'est peut-être un miroir. La base est beaucoup plus basse que dans les autres exemplaires du même type, et s'élève à peine au-dessus du sol. M. Lécuyer reconnaît dans cette base une large coquille, — probablement alors une seule valve de coquille. Mais dans les monuments où la coquille existe, c'est toujours une coquille bivalve qui est très nette-

1. *Jahrb. d. d. arch. Instituts*, X, 1895, p. 130, n° 45 (avec figure).

2. Traces de couleurs notées par M. Furtwaengler : les cheveux sont rouges, les chairs jaunes, les ailes d'Éros bleues, la coquille rouge et verte. La provenance indiquée est Corinthe.

ment indiquée. Je crois plutôt que les ondulations assez indistinctes de la base figurent les flots de la mer, comme dans la terre cuite du Louvre (fig. 3).

IV. — Enfin la quatrième terre cuite réunit, comme celle de Berlin, les trois éléments de la composition complète, l'Éros, le manteau et la coquille. En voici la description[1]. Vénus nue est agenouillée sur un terrain hérissé d'ornements en pastillage, qu'on pourrait prendre pour des fleurs, mais qui représentent sans doute les flots de la mer. La tête, légèrement inclinée, coiffée d'un chignon haut, les cheveux divisés par trois sillons parallèles, a le type ordinaire des figurines tanagréennes; les oreilles sont ornées de boucles. La main droite, tendue en avant, tient un miroir; le bras gauche, replié (le raccourci est maladroitement rendu), porte une cassette. Le corps se détache en haut-relief sur le manteau tenu par un Éros ailé et couronné d'une stéphané. Le tout repose sur une base ronde, faite au tour. La tête et le bras droit de Vénus, la coquille et les ornements du terrain ont été ajoutés après coup. En regardant à l'intérieur, par le trou d'évent percé derrière dans le manteau, on aperçoit l'extrémité du cou qui fait saillie; on voit ainsi que la tête, terminée par un cou très long, taillé en pointe, a été fixée dans le corps pendant que l'argile était encore molle. Le reste, sauf le socle, a été estampé dans un seul moule de facture sommaire. On trouve des traces de couleur rose sur le manteau et sur les ornements du terrain, de bleu verdâtre sur les valves de la coquille, de rouge brun dans les cheveux.

Comme on le voit, ces quatre monuments sont des variantes d'un même type, manifestement inspiré par le mythe de la naissance d'Aphrodite. La déesse sort de la mer qui lui a donné naissance; elle est reçue par Éros, qui va l'envelopper d'un manteau.

Les nombreuses terres cuites où l'on voit seulement Aphrodite nue, agenouillée dans une coquille, représentent une simplification du même

1. Hauteur : $0^{m},185$.

motif : la composition s'éloigne de son origine mythologique et prend de plus en plus le caractère d'un simple sujet de genre.

Les archéologues d'autrefois, qui connaissaient seulement le type simplifié, en ont longuement discuté la signification : ils ont voulu voir toutes sortes de symboles à la fois érotiques et mystiques dans l'attitude agenouillée de Vénus et dans la coquille dont les valves s'ouvrent derrière elle.

Stéphani[1], après d'autres, s'est appliqué à démontrer, avec un grand luxe d'arguments et de citations, que la coquille symbolisait pour les Anciens le sexe de la femme. Un vers de Plaute, souvent cité[2], contient en effet un jeu de mots qui semble assez significatif :

> Te ex *concha* natam esse autumant, cave tu harum *conchas* spernas.

On allègue encore le mot grec κόγχη pris dans les deux sens, comme *concha* dans les vers de Plaute[3], et le mot κτείς qui signifie le sexe féminin et désigne aussi une espèce de coquillage dont la forme est précisément celle de la coquille où s'agenouille Aphrodite. Du reste, on est effrayé de constater le nombre d'objets, pour la plupart insignifiants ou très inoffensifs, que les archéologues d'il y a cinquante ans considéraient comme des symboles érotiques[4].

1. *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1870-1871, pp. 19 et suiv.
2. *Rudens*, III, 3,42.
3. Athen. III, 87 A.
4. Voy. De Witte, *Élite céramogr.*, IV, pp. 53 et suiv.; Cf. *ibid.*, p. 208, à propos d'un vase où l'on voit une femme tenant un espèce de sistre. Ce sistre, que le chevalier Italinski (Tischbein, *Collection Hamilton*, t. III, p. 57 et suiv.) appelait l'*échelle mystique*, devient aux yeux de De Witte un symbole érotique, analogue au κτείς, le « métier à tisser ». Naturellement, s'il y a un peigne figuré dans le champ, sur une scène qui représente une femme à sa toilette, la même interprétation s'impose encore davantage : le peigne (κτείς) est là pour tenir lieu du coquillage κτείς, qui lui-même a une signification obscène (*Elite céram.*, t. IV, p. 129). Le morceau le plus curieux inspiré par cette philosophie mystico-érotique se trouve dans l'ouvrage de Biardot, *Les terres cuites grecques funèbres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus*, 1872, p. 281 : l'auteur s'y élève jusqu'au lyrisme. Voyez encore sur la coquille, emblème du sexe féminin, Engel, *Kypros*, II, p. 187; Jahn, *Ber. d. k. Sächs. Ges. d. Wiss.*, 1853, p. 18; Stark, *Arch. Zeit.*, XXIII, p. 74; Treu, *Arch. Zeit.*, XXXI, p. 44.

Quant à l'attitude de la déesse, agenouillée dans sa coquille, les mêmes archéologues ne consentent pas à y voir une simple fantaisie d'arrangement artistique. « Cette attitude, dit de Witte en parlant de la Vénus accroupie, n'offre naturellement rien d'assez simple et d'assez noble pour que l'art s'en soit emparé sans une sorte de nécessité religieuse[1]. » D'après cette théorie, l'agenouillement est un symbole qui caractérise les attributions d'Aphrodite, déesse de la fécondité et protectrice des femmes en couches[2].

Il est vrai qu'une signification plus ou moins érotique a pu être attachée à certaines coquilles par l'imagination populaire, en Grèce, comme il est arrivé en d'autres pays. Dans presque tous les pays, en effet, une sorte d'assimilation, fondée sur une ressemblance de formes assez vague, et souvent traduite par les mots eux-mêmes, s'est faite dans l'esprit du peuple entre certains coquillages et le sexe féminin. Il est vrai aussi que le personnage d'Aphrodite dans la mythologie grecque ne répugne guère à aucune interprétation érotique. On constatera d'ailleurs que souvent la « Vénus à la coquille » tient un phallus dans la main[3]. Ces gracieux bibelots de terre cuite, où l'on voyait Aphrodite nue dans une coquille ouverte, ont donc pu évoquer des images de volupté plus ou moins précises. Mais l'allusion était très indirecte, à la façon de ces phrases où se glisse un double sens à peine intentionnel, et qui laissent chacun libre de comprendre ou de ne pas comprendre.

En tout cas, je crois que l'allégorie voluptueuse ne fut jamais un élément essentiel du motif. Elle vint s'ajouter après coup, quand le motif était déjà populaire. Si la coquille de Vénus a jamais pris le sens que les archéologues d'autrefois lui attribuaient, ce sens, elle ne l'avait certainement pas à l'origine. On rencontre la coquille à côté d'Aphrodite dans des monuments de style sévère : il serait vraiment déraisonnable de chercher un emblème érotique dans le beau buste du cabinet des

1. De Witte, *Élite céram.*, IV, p. 53.
2. *Id. Ibid.*, p. 56 ; Welcker, *Kleine Schriften*, III, p. 185.
3. Voy. par exemple, de Witte, *Cab. Durand*, n° 1626.

médailles[1], ou encore dans le vase bien connu du musée de l'Ermitage[2].

La légende d'après laquelle Aphrodite naissante serait sortie d'une coquille marine est relativement récente. On n'en trouve aucune trace dans les écrivains antérieurs à Plaute. Comme l'a fait justement remarquer M. Furtwängler[3], ce n'est pas la variante mythologique, consacrée pour nous par le vers de Plaute, qui a inspiré les modeleurs. C'est, au contraire, le motif pittoresque, popularisé par les coroplastes à l'époque hellénistique, qui a, peu à peu, suscité une version nouvelle de la légende.

Le véritable mythe hellénique rapporte seulement qu'Aphrodite sort de l'écume de la mer : elle est reçue tantôt par Éros, tantôt par les Heures, qui lui tendent le manteau dont elle voilera sa beauté. C'est cette tradition qui a inspiré les artistes du v^e^ siècle.

Il se trouve que nous possédons deux monuments de cette époque qui représentent chacun une des variantes de la tradition. L'un, qui fait maintenant partie de la collection Ludovisi, est un des plus précieux monuments qui nous aient été conservés de l'archaïsme finissant. C'est le motif central d'une charmante composition qui, d'après l'explication très vraisemblable proposée par M. Petersen[4], décorait le trône monumental où était assise une statue d'Aphrodite. La déesse, vêtue d'une fine tunique plissée, qui ne dissimule rien de sa jeune beauté, est encore plongée à mi-corps dans la mer. Elle émerge lentement, aidée par deux jeunes femmes, les Heures, qui la soutiennent sous les bras, et tendent devant elle le manteau dont elles vont la couvrir.

L'autre monument est un petit médaillon en argent doré, trouvé à Galaxidi, aujourd'hui conservé au Musée du Louvre[5]. Sauf la sub-

1. Chabouillet, *Catalogue*, n° 3341.
2. *Arch. Zeit.*, XXXI, pl. VII; Rayet-Collignon, *Hist. de la Céram. gr.*, fig. 103.
3. *Collection Sabouroff*, notice de la pl. CXLIV, 2.
4. *Röm. Mitth.*, 1892, pp. 32-80, pl. II et *Jahrb. d. d. Inst.*, 1891-1892, pl. 6-7.
5. *Gaz. archéol.*, 1879, pl. XIX.

stitution d'Éros aux Heures, la composition est la même que sur le bas-relief Ludovisi. Même attitude de la déesse, vue aussi à mi-corps (mais ici le torse est nu), même mouvement de la tête ; le geste d'Éros qui soutient Aphrodite et la reçoit dans ses bras, est tout à fait semblable à celui des Heures Ludovisi.

Ce petit médaillon rappelle tout de suite la description que Pausanias nous a laissée des bas-reliefs sculptés sur le trône de Zeus à Olympie. On y voyait, dit-il, Aphrodite sortant de la mer et reçue par Éros, tandis que Peitho lui posait sur la tête une couronne[1]. Je ne pense pas qu'il faille chercher dans le médaillon du Louvre une copie fidèle de l'œuvre de Phidias, à laquelle il est postérieur de quelques dizaines d'années. Beaucoup d'archéologues n'admettent pas que Phidias eût représenté la déesse nue ou même à demi nue. Cependant, si elle était vêtue, elle ne l'était guère sans doute : car l'œuvre de Phidias se place chronologiquement entre le bas-relief Ludovisi et le médaillon du Louvre : or il n'y a guère de différence entre l'indiscrète draperie du bas-relief et la demi-nudité du médaillon. En tout cas, les ressemblances frappantes entre le bas-relief Ludovisi, la description de Pausanias et le médaillon de Galaxidi montrent que les trois monuments se rattachent à la même tradition mythologique et plastique.

Il y a une filiation étroite entre ces trois monuments, de même qu'entre eux et le motif de la Vénus à la coquille groupée avec Éros. Je ne prétends pas que le premier coroplaste, qui eut l'idée de cet arrangement, eût l'intention expresse d'imiter soit le bas-relief du trône Ludovisi, soit l'Aphrodite naissante de Phidias. Il avait sans doute sous les yeux d'autres monuments, bas-reliefs ou peintures, plus voisins de son idéal pittoresque et familier, mais qui étaient plus ou moins directement inspirés par les compositions de Phidias et de son devancier inconnu.

Dans le motif qui représente Vénus nue groupée avec Éros, les

1. Ἔρως ἐστιν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος, τὴν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθώ (Paus. V, 11, 8).

éléments vraiment essentiels et significatifs de la composition sont, je crois, outre la figure même de la déesse, Éros et le manteau. Quand la naissance d'Aphrodite se transforma en un gracieux sujet de genre, la coquille s'y ajouta comme un simple accessoire pittoresque, propre à évoquer le souvenir du décor imposé par la tradition mythologique. C'est une indication scénique, semblable à celles qui, dans les théâtres primitifs, remplacent les décors absents. La coquille marine signifie la mer, — la mer, dont les flots sont quelquefois indiqués, d'une façon d'ailleurs insuffisante et peu claire, sur la base où s'agenouille Vénus, mais qu'il est toujours difficile de représenter en sculpture, et à plus forte raison, sur de menus bibelots de terre cuite. Cette substitution allégorique d'un objet précis et limité à une chose presque infinie et sans bornes saisissables, est tout à fait conforme à l'esprit des artistes grecs [1]. D'ailleurs, ce qui prouve bien que la coquille n'est pas indispensable au sens de la composition, c'est que les coroplastes l'ont souvent omise : elle manque sur deux des quatre monuments que nous avons cités.

Le rapprochement avec le bas-relief du trône Ludovisi, l'Aphrodite naissante de Phidias et le médaillon de Galaxidi, nous a aidé à expliquer la présence de la coquille, ouverte derrière Vénus. Les mêmes monuments peuvent, je crois, servir aussi à nous rendre compte de l'attitude de Vénus. Pourquoi la déesse est-elle agenouillée dans la coquille? Pourquoi n'est-elle pas debout, surgissant toute droite hors des flots qui l'ont portée [2]?

1. La coquille marine joue le même rôle dans un groupe de Myrina (Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 274 et suiv., pl. IV), où l'on voit Aphrodite drapée à mi-corps, assise au sommet d'un rocher, entourée par Éros et Peitho, avec une coquille à ses pieds. Ailleurs, un autre symbole remplace la coquille pour indiquer le lieu de la scène; ce sont des dauphins chevauchés par de petits Éros, qui figurent aux pieds de l'Aphrodite anadyomène (*Antiq. du Bosphore Cimmérien*, LXV, 1, 2, 5; Gerhard, *Akad. Abhandl.*, LIII, 4; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 276). Mais la coquille est l'emblème le plus fréquent.

2. C'est ainsi sans doute qu'Apelle avait peint la déesse dans le tableau qu'il fit pour les habitants de Cos. Cette œuvre fameuse eut une heureuse fortune et une longue influence. On retrouve la même attitude de la Vénus anadyomène dans de nombreux monuments,

Il est certain que la position agenouillée semble singulièrement choisie pour représenter Aphrodite sortant de la mer. Pourquoi au moins les coroplastes n'ont-ils jamais donné à la déesse l'attitude plus souple de la Vénus accroupie, avec un seul genou en terre? Pourquoi ces deux cuisses presque droites et toujours exactement parallèles? Personne aujourd'hui n'accepterait, je crois, les théories autrefois à la mode sur la signification obstétrique de l'agenouillement. L'attitude d'Aphrodite, dans les terres cuites dont nous nous occupons ici, s'expliquera plus simplement, si l'on se souvient à quelle tradition artistique nous les avons rattachées. Cette disposition, qui coupe le corps de la déesse au-dessous des genoux, ne fait-elle pas penser aux monuments où Vénus naissante était vue à mi-corps, les jambes encore plongées dans les flots de la mer? C'est ainsi qu'elle est représentée sur le trône Ludovisi et sur le médaillon de Galaxidi. Primitivement, la « Vénus à la coquille » n'est pas une Aphrodite agenouillée : elle n'a qu'une ressemblance fortuite et tout extérieure avec la Vénus accroupie : c'est simplement une Aphrodite vue à mi-corps. L'agenouillement est une interprétation pittoresque du type primitif, l'Aphrodite encore à demi plongée dans la mer. Si l'on voulait raffiner, on pourrait même noter que le geste des bras levés et tendus en avant rappelle un peu le mouvement caractéristique d'Aphrodite sur le bas-relief Ludovisi et le médaillon de Galaxidi, quand elle tend les bras pour embrasser ici les Heures, là Éros, qui la soulèvent hors de la mer.

Sans doute, le type de l'Aphrodite naissante, devenu entre les mains des coroplastes un simple motif pittoresque, a été vite influencé par d'autres sujets de genre, les nombreuses variétés de Vénus à sa toilette

par exemple sur le beau vase à reliefs de Centoripa, aujourd'hui conservé au Musée du Louvre (Kekule, *Die Terracotten von Sicilien*, pl. LIX). La tradition antique est même venue jusqu'aux artistes de la Renaissance. Dans le tableau de Botticelli, la figure de Vénus nue, debout dans une coquille portée sur les flots de la mer, semble un souvenir lointain de l'œuvre d'Apelle, tandis qu'on peut chercher, dans les nymphes qui s'avancent sur le rivage et tendent à la déesse le riche manteau dont elles vont l'envelopper, un vague écho de la tradition inaugurée par le maître inconnu du trône Ludovisi.

ou de Vénus au bain. C'est d'elles que la « Vénus à la coquille » a reçu ses divers accessoires, cassettes, alabastres, miroirs ou autres menus objets que les modeleurs lui ont placés dans les mains, comme pour justifier le geste des bras. Mais l'origine du type est toute différente.

Parmi les sujets aimés des modeleurs, qui se rattachent au type de l'Aphrodite anadyomène du v^e^ siècle, il faut citer les bustes auxquels nous avons déjà fait allusion. Le corps s'arrête, engagé dans une base, au-dessous des seins nus : la déesse est quelquefois coiffée d'un polos ou d'un voile : sa tête se détache souvent sur le fond d'une coquille ouverte. M. Treu, dans un article où il étudiait un buste de ce genre appartenant au Musée de Berlin et le comparait au vase de l'Ermitage, pensait que ces bustes n'avaient aucun rapport avec l'Aphrodite anadyomène de Phidias[1]. Mais au moment où il écrivait cet article, le bas-relief Ludovisi était encore enfoui sous terre. M. Treu se refusait alors à croire que l'Aphrodite sculptée sur le trône du Zeus olympien fût une demi-figure. Aujourd'hui, grâce à la découverte du bas-relief Ludovisi et du médaillon de Galaxidi, il est devenu au contraire extrêmement probable que Phidias avait représenté Aphrodite encore à demi plongée dans la mer. Aussi donnons-nous raison à Stéphani qui proposait un rapprochement entre le vase de l'Ermitage et l'Aphrodite du trône de Zeus[2]. Quelques-uns des bustes analogues au vase de Saint-Pétersbourg sont d'un beau style encore sévère[3]. Comme les vases en forme de buste sont antérieurs aux vases ornés de statuettes, il est probable que ce type est antérieur au groupe d'Aphrodite et d'Éros.

1. *Arch. Zeit.*, XXXI, p. 44-45.

2. *Comptes rendus de Saint-Pétersbourg*, 1870-1871, p. 45 et suiv.

3. Ce type paraît avoir eu d'ailleurs une vogue assez longue. On peut citer, parmi les compositions probablement dérivées de ce type combiné avec celui d'Aphrodite et Éros, les bustes de Vénus qui se détachent sur le fond d'une espèce de niche ovale soutenue par deux Amours. La niche ovale est peut-être un souvenir de la coquille. Il faut noter cependant que, sur ces monuments, Aphrodite n'est pas nue : le buste de la déesse est voilé d'une draperie. Voy. H. von Rohden, *Die Terracotten von Pompeji*, pl. XXXIX, 2; et la liste des monuments analogues cités par M. von Rohden, p. 51.

Mais ce dernier motif, plus complet, est sans doute plus voisin, dans ses lignes générales, de l'œuvre de Phidias.

M. Furtwängler attribue la terre cuite de Berlin au commencement du IV^e^ siècle. Il me semble difficile de placer aussi haut une composition manifestement modifiée par le goût d'arrangement pittoresque et familier en vogue à l'époque hellénistique. Je ne crois pas qu'on puisse remonter au delà du III^e^ siècle.

La terre cuite du Louvre que nous publions en héliogravure rentre dans la même série que la terre cuite de Berlin, et les trois autres dont nous avons parlé. Cependant on ne peut pas la considérer comme tout à fait conforme au type représenté par ces quatre monuments. Le pan de draperie qui a été trouvé avec elle lui appartient bien. Mais où et comment était-il disposé? Il ne s'ajuste nulle part dans l'état actuel de la terre cuite. Il devait être tenu, non par Aphrodite, mais par un personnage placé près d'elle, sans doute Éros. Mais comment cet Éros était-il groupé avec la figure principale? Autant de points d'interrogation qu'il nous faut laisser sans réponse. La draperie, qui paraît être intacte, est beaucoup trop petite pour avoir été déployée derrière la déesse et avoir servi de fond à la statuette, comme dans les terres cuites citées plus haut. On remarquera que, par sa forme et ses dimensions, elle ressemble au manteau tendu par les Heures Ludovisi devant le corps d'Aphrodite. Il est regrettable que la composition ne nous soit pas parvenue dans son intégrité : car elle était probablement une variante curieuse du motif que nous avons étudié.

PAUL JAMOT.

TÊTE EN MARBRE

DE LA COLLECTION SINGHER

PLANCHE XXII

Il y a dix-huit mois, M. Eugène d'Eichtal, revenant d'une excursion au Mans, me signala l'existence, chez un collectionneur de cette ville, M. Singher, d'une tête en marbre qui lui paraissait d'un très bon style. Je me mis en relation avec M. Singher, qui, avec une parfaite complaisance, voulut bien m'expédier l'objet au musée de Saint-Germain, où il en fut fait un moulage. L'héliogravure que nous publions a été exécutée d'après ce moulage.

La tête a évidemment appartenu à un haut relief; elle est brisée sur la droite suivant une ligne qui, jusqu'à la naissance du front, est parallèle à son axe. Un tiers environ de l'œil droit est modelé. Du côté des cheveux, il paraît ne manquer presque rien. La partie inférieure du nez est une restauration, d'ailleurs fort habile, en plâtre; la narine et le dessous du nez sont antiques. Si l'on excepte quelques éraflures sur la joue, qui ne nuisent en rien à l'effet général, le reste de la tête est parfaitement conservé[1].

1. Hauteur totale, $0^{m},17$; largeur *maxima*, $0^{m},154$; longueur de l'œil, $0^{m},024$.

M. Singher a acquis ce fragment d'un marchand venant de Rome : c'est la seule indication un peu précise qu'il ait pu recueillir sur sa provenance. Le marchand disait, il est vrai, que son marbre avait été découvert à Athènes et parlait même, à ce propos, du Parthénon; mais ce sont là des hypothèses de marchand.

La matière est un marbre à grain compact, qui n'est pas du Paros, mais qui peut être du Pentélique ou, mieux encore, ce que l'on est convenu d'appeler du *grechetto*[1]. L'emploi des marbres grecs en Italie est suffisamment attesté par nombre de bustes impériaux pour que l'on ne puisse fonder sur la nature du marbre aucune conclusion touchant la provenance de l'objet.

Au premier abord, cette tête charmante produit une impression si agréable qu'on est tenté de l'attribuer à la meilleure époque de l'art. Le sentiment à la fois doux et grave qui s'en dégage fait penser aux bas-reliefs funéraires attiques et rappelle même quelques belles sculptures du IV^e^ siècle, telles que le Méléagre et le prétendu Antinoüs du Vatican. Si l'on compare, notamment, au marbre de M. Singher la belle réplique de la tête du Méléagre qui est à la villa Médicis[2], on sera frappé d'une analogie portant non seulement sur l'ensemble, mais sur des détails comme l'arrangement de la chevelure et la petite mèche qui descend sur la joue à gauche de l'oreille.

Un examen plus attentif révèle cependant des caractères qui accusent des influences plus récentes.

Les coins des yeux et de la bouche sont profondément creusés au foret et le travail en est un peu sec. Il y a aussi quelque raideur dans les boucles de cheveux. La conque de l'oreille est légèrement tuméfiée, détail fréquent dans les anciennes têtes d'athlètes, mais qui ne se justifie pas ici par le caractère du motif. Enfin, et c'est là le trait le plus significatif, l'indication du sourcil est singulière : il est marqué par une strie assez profonde là où la nature présente au contraire un bourrelet.

1. Cf. Clarac, *Musée Royal*, p. XIII.
2. *Antike Denkmäler*, t. I, pl. XL.

Je ne sache pas qu'on ait étudié les têtes antiques au point de vue spécial de l'indication des sourcils. Mais une course à travers le Louvre suffit à montrer que, dans les œuvres archaïques, le sourcil affecte la forme d'un bourrelet de chair. A la belle époque de l'art, il est à peine indiqué, les sculpteurs s'étant contentés de dessiner l'arête qui marque la limite du front et de la cavité oculaire; à l'époque hellénistique et romaine, les sourcils sont le plus souvent très accentués, soit par une saillie lisse, soit par une saillie rugueuse qui éveille l'idée des touffes de poils.

Cependant il existe tout un groupe de sculptures où les sourcils sont marqués par une strie profonde : ce sont les bustes palmyréniens. M. Helbig en a déjà fait l'observation. « Ces sculptures, dit-il[1], trahissent toutes l'influence gréco-romaine, mais on y rencontre quelques procédés artistiques nouveaux. Dans notre exemplaire (un haut relief), les pupilles sont indiquées par des ronds creux, les paupières (lire : *les sourcils*) par de simples courbes entaillées dans la pierre. Voilà deux détails étrangers à la plastique gréco-romaine. »

Sur ce dernier point je ne partage pas l'opinion de M. Helbig. Ce qui est la règle à Palmyre est exceptionnel dans l'art romain, mais on en rencontre pourtant des exemples.

J'en ai relevé trois au Louvre même, sur des bas-reliefs du commencement de l'Empire. L'un (n° 2189) représente deux guerriers avec une femme voilée et un enfant; le second, qui sert de piédestal à l'Artémis de Versailles, représente deux musiciennes[2]. Mais les exemples les plus concluants se remarquent sur trois côtés de l'énorme sarcophage provenant de la collection Borghèse, qui offre des scènes de l'histoire d'Achille et a récemment été reconstitué dans la galerie Daru.

La face principale de ce sarcophage, représentant Priam qui vient redemander à Achille le corps de son fils, est entièrement moderne[3];

1. Helbig, *La Collection Barracco*, p. 55 (pl. LXXX).

2. Bouillon, *Musée des Antiques*, t. III, pl. XXIV, n° 6.

3. C. Robert, *Sarcophagreliefs*, t. II, n° 26, p. 39, pl. XVI-XVII; cf. Bouillon, *Musée des Antiques*, t. III, pl. XXI, XXII; Clarac, *Musée de sculpture*, t. I, pl. 111, 112.

les trois autres faces sont antiques. Or, sur ces trois faces, les sourcils sont toujours indiqués par des stries; sur la face moderne, ils affectent la forme de bourrelets.

Sur le petit côté qui figure Achille s'armant pour le combat, la tête du guerrier qui conduit le cheval du héros ressemble beaucoup

Fig. 1. — Tête de héros sur le sarcophage Borghèse.

à celle de la collection Singher (fig. 1)[1]. Assurément, elle n'en a pas le charme; c'est l'œuvre d'un praticien assez vulgaire. Mais les procédés sont les mêmes; c'est le même parti pris dans l'indication du sourcil, de la glande lacrymale, de la bouche et des cheveux[2].

1. Les dimensions sont presque exactement les mêmes (hauteur, $0^m,15$; longueur de l'œil, $0^m,023$). La différence essentielle porte sur le menton, moins développé dans la tête du sarcophage que dans celle du Mans.

2. Clarac écrit à ce propos (*Musée de Sculpture*, t. II, p. 657) : « Le beau héros à la

J'ai demandé à un ouvrier habile, technicien sans prétentions littéraires, ce qu'il pensait d'un sculpteur qui indiquait les sourcils par une strie. Il m'a répondu sans hésiter : « Cela vient du travail du métal. » Cette impression semble parfaitement juste. Lorsque le toreuticien retouche son œuvre au ciselet, il lui est facile, au moyen d'une strie, de déterminer une ombre assez forte, qui accuse le relief du sourcil ou en tient lieu.

On a dit souvent que la toreutique avait exercé une grande influence sur la sculpture romaine à l'époque impériale ; peut-être en trouvera-t-on une preuve nouvelle dans la particularité que nous signalons.

D'autres têtes du commencement de l'Empire offrent des analogies avec celle qui nous occupe. Je citerai, par exemple, le profil d'un éphèbe qui conduit le cheval de l'empereur sur un des médaillons de l'arc de Constantin (ou de Trajan)[1] ; puis deux bustes juvéniles que le catalogue des sculptures de Berlin attribue au premier siècle de l'ère impériale[2]. Un travail récent de M. Wickhoff a très justement rappelé l'attention sur l'importance de l'*art augustéen*[3] ; si le savant autrichien est porté à s'en exagérer l'originalité, du moins le témoignage des monnaies et des gemmes suffirait-il à prouver qu'on est mal venu à n'y voir qu'une étape d'une longue décadence[4].

Nous pensons donc que la tête appartenant à M. Singher a fait partie d'un haut relief sculpté à Rome au premier siècle de l'ère chrétienne. A côté des caractères qui la rattachent aux œuvres grecques du IV^e^ siècle, elle en présente de nouveaux qui lui assignent une place

gauche d'Achille doit être Automédon... Sa pose est noble et fière et l'on peut faire remarquer que cette figure a quelque rapport de caractère et de dessin avec le Méléagre et le Mercure du Vatican. » Il est bon de constater que Clarac invoque ici les mêmes ressemblances que nous avait suggérées tout d'abord l'examen de la tête que nous publions. — L'analogie de style entre la tête appartenant à M. Singher et celle du sarcophage Borghèse m'a été signalée d'abord par M. E. Pottier.

1. *Antike Denkmäler*, t. I, pl. XLIII, 5. La phototypie est très mauvaise ; il y a un excellent moulage au musée de Saint-Germain.

2. *Beschreibung der antiken Skulpturen*, n^os^ 399^a^ et 399^b^ ; p. 530.

3. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895.

4. Cf. Furtwaengler, *Berliner philologische Wochenschrift*, 1895, p. 815.

plus voisine du siècle des Antonins. L'absence, souvent regrettée, d'un ensemble de bonnes photographies d'après des têtes antiques — on n'a guère réuni jusqu'à présent que des portraits — m'empêche de préciser ma manière de voir, qui, je le sens bien, repose sur des indices un peu vagues; j'espère cependant, en rendant justice à la beauté de ce fragment, ne point m'être trompé en lui assignant une date assez récente.

SALOMON REINACH.

BUSTE DE PTOLÉMÉE

DERNIER ROI DE MAURÉTANIE

MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHE XXIII

Grâce aux découvertes faites à Cherchel, les portraits des deux derniers rois de Maurétanie peuvent être étudiés aujourd'hui sur quelques marbres dont les attributions sont incontestables.

Trois têtes plus ou moins mutilées nous offrent les traits de Juba II.

La première a été trouvée, le 9 octobre 1856, dans la grande piscine des thermes de l'Ouest, à Cherchel. Elle est connue dans cette localité sous le surnom bizarre de *baromètre romain*, parce que le marbre employé par l'artiste présente la particularité de se colorer en rose sous l'action de l'humidité. Musée de Cherchel [1].

La seconde, découverte à Cherchel, en 1882, au milieu des ruines situées dans la propriété Nicolas, au delà de la porte d'Alger, a été achetée en 1891 par les soins de M. V. Waille et envoyée au Musée du Louvre par le ministre de l'Instruction publique [2].

1. P. de Lhotellerie, *Notice sur une tête en marbre, diadémée*, dans la *Revue Africaine*, I, pp. 251-252; *L'Illustration* du 21 février 1857, avec un dessin du capitaine Cluseret, reproduit par H. Brunn, *Sculture africane*, dans les *Annali dell' Instituto*, 1857, pp. 194-197, tav. d'agg. E; V. Waille, *De Caesareae monumentis quae supersunt*, fig. 47; Paul Gauckler, *Musée de Cherchel*, pp. 112-114, pl. VIII, 2.

2. V. Waille, *Note sur un portrait du roi Juba II*, dans le *Bulletin archéologique du Comité*, 1891, pp. 256-258, pl. XVIII.

La troisième, en marbre de Paros, est actuellement conservée à Gérardmer chez M. Henri Boucher, député des Vosges, qui la possède depuis 1873. Elle appartenait auparavant à M. Mavrocordato. On ignore sa provenance exacte[1].

Les images certaines du roi Ptolémée ne sont guère plus nombreuses. Deux têtes de ce prince sont conservées à Rome sans que l'on connaisse leur origine d'une façon précise ; une troisième, provenant de Cherchel, est à Paris. Voici la description sommaire de ces trois marbres :

1° Tête diadémée, légèrement barbue. Le nez, l'oreille droite, une partie de l'oreille gauche sont modernes ainsi que le buste. Autrefois au palais Ruspoli ; aujourd'hui au Musée du Vatican (braccio nuovo)[2].

2° Tête diadémée légèrement barbue. Le buste est une restauration ; le nez est en plâtre ; cette tête a beaucoup souffert. Portique du bâtiment principal de la villa Albani[3].

3° Tête semblable aux précédentes, mais d'un travail meilleur et d'une conservation plus satisfaisante, découverte à Cherchel en 1843 ; elle devait être légèrement tournée à droite. L'extrémité du nez est en plâtre ; le bord de l'oreille gauche est déchiré. Donnée en 1844, au Musée du Louvre par le capitaine d'Agon de la Contrie[4].

Un quatrième portrait de ce prince a été acquis, en 1895, par le

1. C'est à une amicale communication de M. P. Gauckler que je dois la connaissance de cette tête, dont le nez est malheureusement brisé. Il est assez probable qu'elle vient de Cherchel comme les deux autres. Le prince paraît plus jeune que sur la tête Nicolas ; sa physionomie est rendue avec moins de vigueur. Je n'en parle que d'après une photographie.

2. Visconti, *Opere varie*, III, *prefaz.*, p. XXII à XXVII. *Intorno ad una medaglia ed un busto inedito rappresentante Tolomeo figlio di Giuba re delle Mauritanie; nota del cav. P. E. Visconti al chiarissimo sig. dott. Giovanni Labus*, tav. d'agg. ; Wolfg. Helbig (trad. J. Toutain), *Guide dans les musées archéologiques de Rome*, I, p. 23, n° 33.

3. Morcelli, Fea, Visconti, *Description de la villa Albani, aujourd'hui Torlonia*, n° 58 ; Helbig-Toutain, II, n° 714.

4. Ch. Lenormant, *Journal des Débats* du 24 janvier 1844 ; L. Renier, *Revue archéologique*, XIV, p. 407, pl. 317, *a* ; Héron de Villefosse, *Bulletin des antiquités africaines*, III (1885), pp. 201 et suiv., pl. XXI, d'après une photographie de M. Baquié.

Musée du Louvre sur les arrérages du legs Bareiller[1]. C'est un délicieux petit buste, en marbre de Paros, actuellement exposé dans la salle des antiquités africaines, où il se distingue des monuments qui l'entourent par des qualités tout à fait exceptionnelles.

Ce qui frappe d'abord, c'est l'état remarquable de sa conservation; on peut dire qu'il est intact. Les bourrelets des oreilles sont un peu usés ; une très légère écorchure, attaquant à peine l'épiderme, se voit au bout du nez; les parties du bandeau royal, qui étaient découpées à jour, entre la nuque et les épaules, ont disparu; mais, à part ces détails insignifiants, ce buste est parvenu jusqu'à nous avec sa fraîcheur primitive et dans un état presque aussi parfait que s'il sortait de l'atelier du sculpteur (voir la planche XXIII).

Une seconde particularité arrête l'attention du visiteur. Les dimensions de ce marbre sont plus petites que celles des autres portraits de Ptolémée et très inférieures aux dimensions ordinaires des bustes en marbre. Sa hauteur est de $0^{m},21$[2]. C'est la hauteur que l'on adoptait généralement pour les petits bustes en bronze des personnages importants, à la fin de la République ou au commencement de l'Empire[3]. On pourrait donc supposer avec quelque vraisemblance que ce marbre charmant est la copie d'un original en bronze. Il a, du reste, toutes les qualités d'un bronze : netteté, fermeté, vigueur, tout s'y retrouve, même une patine dont les tons chauds et colorés semblent animer la matière.

Le dernier roi de Maurétanie est représenté dans un âge assez tendre; c'est un adolescent, presque un enfant. La tête est légèrement levée, le regard se dirige vers le haut. Les cheveux sont abondants

1. Inv. MNC., n° 1876.

2. Ce buste est muni par-dessous d'un petit appendice en forme de sifflet qui servait à l'arrêter dans une gaine. En tenant compte de cet appendice, la hauteur est exactement de $0^{m},245$.

3. Le beau buste en bronze de Sylla, qui, du Cabinet Pourtalès, a passé au Musée du Louvre, est exactement dans les mêmes dimensions. Cf. Longpérier, *Notice des bronzes du Louvre*, n° 638. Voyez aussi les bustes d'Auguste et de Livie trouvés à Neuilly-le-Réal. *Ibid.*, n° 640bis.

sans être touffus ; ils couvrent une partie du front ; la bouche est entr'ouverte, laissant voir des lèvres bien dessinées ; les joues ne portent aucune trace de barbe. Mais on reconnaît sans peine les caractères frappants de la physionomie du prince : un nez large, charnu, épaté, des yeux bridés, un peu enfoncés et protégés par une arcade sourcilière assez marquée, un front plutôt bas et en partie caché par la chevelure, un menton mince. Les traits sont moins accentués que sur les bustes de Rome et de Cherchel, mais ils sont plus jeunes, plus frais, plus délicats et se retrouvent avec une telle netteté qu'il est impossible d'hésiter sur le nom qu'il convient d'inscrire sous ce portrait. Tous les détails de la gorge et du cou sont rendus avec une souplesse particulière. Les cheveux sont serrés par une bandelette plate, nouée sur la nuque, dont les extrémités garnies de franges retombent de chaque côté sur les épaules nues.

Ce petit buste n'est pas inédit. Il a été déjà signalé par M. V. Waille, en 1883, dans le *Bulletin de correspondance africaine*[1]. Il y figure même dans une photographie d'ensemble à côté d'une tête de Satyre et au milieu de vases en terre cuite découverts à Hammam Rir'ha, l'antique *Aquæ calidæ*, station de la voie romaine qui conduisait de *Cæsarea* (Cherchel) à *Auzia* (Aumale). Mais l'image donnée dans cette publication est absolument défectueuse et d'ailleurs, en signalant ce monument qui faisait partie de la collection de M. Arlès Dufour, l'auteur ne s'est arrêté à aucune attribution certaine.

D'après M. V. Waille il aurait été trouvé à Hammam Rir'ha. Le fait est vrai en lui-même. Il nous paraît toutefois nécessaire de dire dans quelles circonstances il a été trouvé ; nous tenons les détails qui suivent de M. Arlès Dufour.

Un ouvrier espagnol, naufragé de la *Numancia*, après un séjour assez long à Cherchel, fut embauché à Hammam Rir'ha pour les travaux de l'établissement thermal. A la suite d'une rixe avec un

1. T. I, p. 352, *Une excursion à Hammam-Rir'ha ; rapport à M. le Directeur de l'Enseignement supérieur.*

camarade, rixe suivie de blessures graves, on perquisitionna dans le *gourbi* où cet homme avait établi sa demeure et on y saisit le buste en question caché sous des vêtements. On en tira cette conclusion un peu hâtive que l'objet avait été découvert à Hammam Rir'ha et soustrait par l'ouvrier. Mais c'est là une supposition qui ne repose sur aucun indice sérieux et que rend peu vraisemblable l'examen des débris antiques recueillis dans la localité. Aucun de ces débris n'est important et, parmi les inscriptions, aucune n'offre le moindre intérêt[1]. Il serait vraiment extraordinaire de rencontrer une sculpture aussi fine et aussi délicate, un marbre d'une note aussi distinguée dans des ruines qui n'ont rien fourni d'analogue. Si, au contraire, on considère que l'ouvrier avait travaillé à Cherchel, que le monument dont il s'agit est de petites dimensions et facilement transportable, on admettra sans peine que ce buste a pu être trouvé dans l'ancienne capitale des rois de Maurétanie, à côté de tant d'autres sculptures de valeur, dans un milieu qui convient beaucoup mieux à l'œuvre d'art et au prince qu'elle représente. Caché, puis emporté par l'inventeur, qui n'attendait qu'une bonne occasion pour s'en défaire, il a été saisi à Hammam Rir'ha par suite de circonstances fortuites. Jusqu'à preuve du contraire, et en l'absence de tout renseignement certain, il nous paraît très vraisemblable de supposer que le nouveau buste est sorti des fouilles de Cherchel.

Le Musée d'Oran possède un denier de Ptolémée trouvé à Aflou qui porte le chiffre XX, indiquant certainement la vingtième année du règne de ce prince. Il en résulte que Ptolémée est resté vingt ans sur le trône de Maurétanie au lieu de dix-huit ans, comme on le pensait avant cette découverte[2]. Ce chiffre XX correspondrait à la dernière année de son règne. On est ainsi forcé d'admettre qu'il fut associé au gouvernement du royaume dès l'année 21, Juba n'étant mort qu'en l'an 23.

1. *Corp. inscr. Lat.*, VIII, p. 819, n° 9599 à 9605; cf. le rapport de M. V. Waille cité plus haut.

2. R. Cagnat, *Une nouvelle monnaie de Ptolémée, roi de Maurétanie* (dans le *Bulletin archéologique du Comité*, 1889, pp. 388-392).

Lorsque Tacfarinas fut tué, en l'an 24, Ptolémée venait donc de prendre en mains la direction des affaires de la Maurétanie. Le secours qu'il fournit aux Romains pour mettre fin à cette longue insurrection lui valut une éclatante récompense, le titre de roi, d'ami et d'allié du peuple romain, avec les insignes des triomphateurs qui lui furent apportés dans sa capitale par un délégué du Sénat. Une pareille manifestation de reconnaissance dut flatter au plus haut point l'orgueil du jeune prince et resserrer encore les liens qui l'unissaient aux Romains. Il est difficile de dire si le petit buste du Louvre a été exécuté à cette époque ; toutefois, il est bien évident qu'il appartient aux premières années du règne et qu'il n'est pas contemporain des têtes conservées à Rome et à Paris.

Ce buste pourrait même remonter au temps où le jeune Ptolémée partageait avec son père la puissance royale. Dans ce cas il avait probablement un pendant et l'on peut croire que l'un des artistes occupés à la cour du roi Juba II avait été chargé de reproduire en même temps l'image du père et celle du fils. Le dieu qui préside aux fouilles heureuses nous rendra sans doute un jour un buste du roi Juba, dans les mêmes dimensions, exécuté avec une habileté de main aussi rare[1]. C'est, en tout cas, un vœu qu'il est permis d'émettre. Il faut surtout souhaiter que le buste de Juba nous arrive dans un état de fraîcheur aussi étonnant.

1. Voy. dans Müller, *Numismatique de l'ancienne Afrique*, III, p. 104, n° 28, le portrait de Juba d'un accent si personnel, qui semble présenter la même disposition que notre petit buste. La monnaie sur laquelle il est gravé porte le chiffre XLVIII qui doit correspondre à la dernière année de son règne.

ANT. HÉRON DE VILLEFOSSE.

MOSAÏQUES DE DAPHNI

ADORATION DES MAGES — ANASTASIS

PLANCHES XXIV ET XXV

Les mosaïques de Daphni étaient mal connues[1] avant les travaux de restauration que la Société archéologique d'Athènes a confiés au talent de M. Novo. Elles sont aujourd'hui d'une étude aisée et j'ai pu déjà en reproduire quelques-unes, telles que la Crucifixion[2], la Nativité de la Vierge[3], l'Annonciation[4], la Prière de Joachim et d'Anne et la Trahison de Judas[5]. Celles que je publie ici (pl. XXIV et XXV) représentent l'Adoration des Mages et l'Anastasis.

La date de ces mosaïques n'est pas connue. Nous savons seulement que le monastère existait à la fin du XI^e^ siècle : les compositions que

1. M. Lambakis (Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου) n'en donne que trois dessins (p. 121, 128, 131). Ses descriptions, trop succinctes, sont parfois inexactes. Ainsi il a pris l'Adoration des Mages pour « les Saintes femmes au tombeau » (p. 122).

2. Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1894, p. 111, pl. 5.

3. *Ibid.*, p. 149, pl. 9.

4. Millet, *Quelques représentations byzantines de la Salutation angélique* (*Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 453 et suiv., pl. XIV).

5. *Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 529, 530, fig. 1 et 2.

j'ai étudiées m'ont paru remonter au milieu, peut-être à la première moitié de ce siècle. J'aurai à décider si cette date convient aussi à l'Adoration des Mages et à l'Anastasis. J'étudierai l'iconographie et le style de ces deux compositions. Les procédés techniques étant identiques à ceux des autres, je n'en parlerai pas.

L'Adoration des Mages et l'Anastasis décorent, dans le chœur méridional, les deux panneaux du mur Est, à droite de la porte d'entrée. L'Adoration des Mages, sur le panneau supérieur, mesure $2^{m},28$ de hauteur sur $1^{m},87$ de largeur; l'Anastasis, $2^{m},95$ sur $2^{m},25$. La différence entre les deux largeurs est prise par l'arc doubleau. C'est aux panneaux correspondants, dans le chœur Nord, que sont figurées la Nativité de la Vierge et la Crucifixion.

L'Adoration des Mages est désignée par l'inscription Ἡ τῶν μάγων προσκύνησις. Dans la série des compositions elle prend rang entre la Nativité du Christ[1], dans la trompe d'angle Sud-Est, et une composition complètement disparue, probablement la Présentation au Temple, qui lui faisait face. L'Anastasis est aussi désignée par une inscription, mais mutilée. Elle vient entre la Crucifixion et l'Incrédulité de Thomas[2].

I. — ADORATION DES MAGES (PL. XXIV).

L'Adoration des Mages est un des sujets que l'art chrétien primitif, soit dans les peintures des catacombes, soit dans les bas-reliefs des sarcophages, a le plus souvent traités[3]. Cette scène, au moment des luttes contre le paganisme, parut être le signe de la vocation des Gentils et fut à ce titre une des plus populaires du nouveau testament[4]. Mais plus tard, après le VI^e^ siècle, le christianisme victorieux cessa d'y

1. Lambakis, *ouvr. cité*, p. 134 (n° 50).
2. *Ibid.*, p. 123 (n° 31).
3. Bayet, *Mission au mont Athos*, p. 284 et suiv. — Schmid, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst*, p. 1. et suiv.
4. Bayet, *Mission*, p. 259-268.

attacher cette signification symbolique et de la reproduire en tant de monuments.

M. Bayet a montré qu'au sujet de cette scène existait une double tradition. D'après les uns, les Mages auraient adoré Jésus dans la crèche; d'après d'autres, dans une maison, soit à l'époque de la nativité, soit deux ans plus tard. Les peintres des catacombes ont suivi cette dernière opinion et figuré Jésus sur les genoux de sa mère, vêtu d'une tunique. Les bas-reliefs des sarcophages présentent plus de variété; mais en général ils offrent, à côté de l'Adoration, une autre scène : l'enfant sous une petite toiture, dans une crèche, sous le souffle de l'âne et du bœuf[1].

L'Adoration des Mages est représentée isolément dans les monuments suivants : mosaïques de Sainte-Marie-Majeure (v^e^ siècle); de Saint-Apollinaire-Neuf (vi^e^ siècle); de Sainte-Marie in Cosmedin, provenant de l'ancien Saint-Pierre (viii^e^ siècle); miniatures des *Homélies* de Grégoire de Naziance (Bib. Nat., n° 510; ix^e^ siècle); du Ménologe basilien (commencement du xi^e^ siècle); de quelques évangiles du xii^e^ siècle (Vatican grec, n° 1156; Bib. impériale publique de Saint-Pétersbourg, n° 105; évangile copte de la Bibliothèque nationale)[2]. Elle devait figurer à Kahrié Djami au mur septentrional de la partie latérale de l'exonarthex, entre les « Mages devant Hérode » et leur « Retour »; mais rien ne reste de ce panneau. Enfin l'Adoration des Mages est entrée dans l'illustration de l'Acathiste[3].

Ces monuments sont peu nombreux. C'est qu'en effet l'Adoration des Mages a été comme absorbée par la Nativité du Christ. L'évangile de Guélat, du commencement du xii^e^ siècle, présente une singulière

1. *Ibid.*, p. 268-270.

2. La bibliographie et la description de ces monuments a été donnée par M. Pokrovski : *L'Évangile dans les monuments byzantins et russes* (en russe), p. 119-124. Une phototypie de la miniature du Ménologe vient d'être publiée par le P. Beissel (*Miniatures choisies de la Bibliothèque du Vatican*, pl. XVI).

3. Pokrovski, p. 125. Les « 24 stations de la Vierge » sont figurées : au xv^e^ siècle dans l'église de la Pantanassa, à Mistra; au commencement du xvi^e^, dans le réfectoire de Lavra, au mont Athos.

juxtaposition des deux scènes, complètes l'une et l'autre, en une même miniature[1]. Ailleurs les Mages sont simplement adjoints aux personnages accessoires de la Nativité.

Avant le XII^e^ siècle cette confusion est rare. On ne pourrait guère en trouver d'autre exemple que dans le Psautier du Pantocrator du IX^e^ siècle[2], dans les mosaïques de Saint-Luc au commencement du XI^e^[3] et le Grégoire de Naziance de Saint-Pantéléimon, à la fin du XI^e^[4]. Les évangiles « à scènes peu nombreuses » que l'on rapporte presque tous au XI^e^ siècle ont en général la Nativité sans Mages : les Mages n'apparaissent que dans l'un des plus récents, celui de 1128 (Vat. Urbin. 2)[5]. Ces évangiles, d'ailleurs, à une exception près (Vatican, n° 1156), ne contiennent pas la scène isolée de l'Adoration. C'est seulement dans les évangiles à miniatures nombreuses, du XII^e^ et du XIII^e^ siècles, que le voyage des Mages, à titre de simple épisode, est représenté. On les voit en route pour Jérusalem, puis devant Hérode, enfin près de la crèche. L'Adoration n'est que très rarement séparée de la Nativité[6]. C'est l'influence présente du texte évangélique qui a fait oublier les dissertations des théologiens et modifié la tradition iconographique. Dans les autres monuments, tels que les ivoires, les Mages n'apparaissent aussi qu'au XII^e^ siècle dans la Nativité[7].

Les rares monuments où l'Adoration ait conservé son indépendance ne suivent pas tous la même tradition. Dans le Ménologe, la Vierge est assise sur un rocher à l'entrée de la grotte; dans l'évangile de Saint-Pétersbourg elle est couchée, et les Mages adorent l'enfant dans la crèche. Dans les autres monuments elle est assise, comme à Daphni, sur un trône.

L'Adoration de Daphni ne diffère pas essentiellement des œuvres

1. Pokrovski. Description des miniatures de l'évangile de Guélat (*Mémoires de la Société impériale archéologique russe*, I^re^ série, t. IV, p. 269, pl. III, 1).

2. Pokrovski, p. 55.

3. Diehl, *Saint Luc*, p. 64.

4. Pokrovski, p. 59, fig. 47.

5. Agincourt, LIX, 3; Schmid, n° 30; Pokrovski, fig. 45.

6. Cf. Pokrovski, p. 124.

7. Schmid, n^os^ 35 à 41.

primitives. Le nombre des Mages a été fixé de bonne heure. La distinction entre le vieillard, l'homme fait et le jeune homme est marquée pour la première fois à Saint-Apollinaire-Neuf; à partir du XI^e siècle, elle est de règle. Leur costume, composé de la tunique nouée à la ceinture, du manteau agrafé sur la poitrine, des saraballes et du bonnet phrygien, c'est-à-dire le costume oriental encore attribué aux soldats persans au IX^e siècle dans le Grégoire de Naziance de la Bibliothèque nationale (n° 510, f. 409 v.), n'a jamais varié que dans les détails, et l'on ne peut attacher à ces détails une grande signification chronologique, puisqu'il en est, comme la forme du bonnet, qui, dans notre composition même, varient d'un personnage à l'autre. C'est ainsi qu'en un manuscrit du IX^e siècle (Bib. Nat., n° 923) cette coiffure, sur la tête de Daniel, change aussi d'un feuillet à l'autre [cf. f. 41 v. et f. 64 v.]. Nous noterons seulement quelques particularités : une sorte de courte chemise blanche bordée de pourpre qui paraît sous la tunique[1] du Mage à barbe noire et qu'on retrouve à Daphni même dans le costume de Daniel : cet ornement noir attaché à la tunique sur l'épaule du même personnage et que portent aussi les enfants dans les Rameaux. Déjà à Saint-Apollinaire les étoffes sont riches et historiées[2]. Le Mage à barbe noire offre l'or dans un sac lié par un cordon, le vieillard, l'encens sur un plat, le jeune homme, la myrrhe dans un coffret. Dans le Grégoire de Naziance, le Ménologe, l'évangile du Vatican, ils présentent tous leurs offrandes sur des plats. En ce point les artistes ont toujours usé d'une grande liberté[3]. Le mouvement de l'enfant, son geste, la façon dont sa mère le tient sont particuliers à Daphni. Il bénit aussi dans le Ménologe, tandis que dans la mosaïque de Sainte-Marie in Cosmedin, le Grégoire de Naziance et l'évangile du Vatican, il tend la main vers le présent. La même diversité se remarque dans les œuvres primitives[4].

1. La tunique est relevée sur le côté sur l'ambon de Salonique (Bayet, p, 278, note 2).
2. Cf. Bayet, p. 278.
3. Bayet, p. 272.
4. Bayet, p. 269.

Dans les œuvres anciennes, saint Joseph était souvent figuré derrière la Vierge[1] : on l'y voit encore à Sainte-Marie in Cosmedin, dans le Grégoire de Naziance. Il ne paraît plus dans les œuvres postérieures.

Il est surprenant de trouver à Daphni les Mages guidés, non par l'étoile, mais par un ange. L'étoile manque aussi dans le Grégoire de Naziance et le Ménologe. M. Bayet a constaté que dans les œuvres anciennes elle est souvent omise, mais sans parti pris[2]. Plus tard la présence de l'ange l'a fait paraître superflue. L'ange ne se rencontre pas dans les peintures des catacombes et les bas-reliefs[3]. Dans les compositions monumentales et hiératiques comme celles de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Apollinaire, quatre anges entourent le trône du Christ, comme une garde d'honneur. A Saint-Apollinaire l'un d'eux sert d'intermédiaire entre les Mages et le Christ. De l'intermédiaire à l'introducteur la différence est petite : tel est le rôle qu'il joue, à la même place qu'à Daphni, dans la mosaïque de Sainte-Marie in Cosmedin et la miniature du Grégoire de Naziance. Mais dans ces monuments, il tient le bâton dans la main gauche et ne montre pas le Christ. Dans le Ménologe, son rôle de guide est plus net : il court au-devant des Mages et désigne l'enfant. On ne le rencontre plus au XII^e^ siècle[4].

Dans les œuvres primitives, les trois Mages sont toujours placés l'un derrière l'autre, sur le même plan, également inclinés. Encore à Saint-Apollinaire, au VI^e^ siècle, et dans l'évangile du Vatican, au XII^e^, ils sont rangés suivant cet ordre monotone. Dans le Ménologe, ils s'inclinent inégalement. L'arrangement de Daphni, plus ingénieux, plus harmonieux que celui des sarcophages et que celui du Ménologe, apparaît pour la première fois dans le Grégoire de Naziance. Mais, dans ce manuscrit, les deux Mages qui attendent causent entre eux. C'est l'originalité du mosaïste de Daphni que d'avoir institué un dialogue entre l'un des Mages et l'ange.

C'est qu'en effet le charme de la composition de Daphni vient en

1. Bayet, p. 273.
2. Bayet, p. 273.
3. On le rencontre sur l'ambon de Salonique. Bayet, p. 279.
4. Il reparaît au XVI^e^ siècle à Mistra (église du Brontocheion).

grande partie de sa belle ordonnance. L'ange et deux des Mages forment un groupe central aux côtés duquel les deux autres personnages, la Vierge et le vieux Mage, se disposent symétriquement, mais sans monotonie. En effet, la grande aile de l'ange, si décorative, lie entre eux tous les éléments de ce groupe central et y rattache, comme il convient, le vieux Mage.

Le charme de la composition tient aussi à la valeur du dessin. Il y a dans le visage et l'attitude de la Vierge une jeunesse, une grâce expressive, qui la font plus belle que la Vierge de l'Annonciation. Le visage du Mage à barbe noire est d'une extrême finesse et le mouvement de son buste est très souple. L'attitude et la figure de l'ange sont pleines de noblesse. On peut reprendre seulement le maladroit ajustement des têtes de trois quarts aux corps de profil. Les Byzantins ne savaient pas dessiner les profils : le jeune Mage dans notre composition, Judas dans la scène de la trahison, une des jeunes filles de la Chandeleur en fourniraient des preuves concluantes.

Les tons sont en grande partie francs et vifs. La tunique de la Vierge, comme d'ordinaire, est bleue; mais son manteau, par une exception rare dans les mosaïques, est brun lilas. Suivant l'usage, il est frangé d'or et orné à la tête et à l'épaule de points d'or. Le Christ porte une tunique (or, argent et brun) et un manteau (or, brun lilas) dont un pan tombe de son bras gauche. L'ange porte une toge blanche à ombres vertes, une tunique brun lilas. Il a, comme d'ordinaire aussi, les cheveux noués d'un bandeau dont les bouts, suivant un procédé fréquent de stylisation, flottent derrière lui. Ses ailes sont composées, comme dans l'Annonciation, de deux séries de tons : sombres (or et brun, contours lilas et noir) et clairs (blancs, bleu clair, rose, rouge brique). Les vêtements des Mages contiennent surtout du bleu, du vert et du rouge [1]. Leurs chaussures sont pourpre et or. L'arrangement

1. Mage à barbe noire : saraballes vertes; tunique : brun et bleu clair; ceinture : rouge et or; manteau : bleu avec ornements dorés; bonnet : or, rouge et noir. — Mage vieux : saraballes rouges, manteau vert; bonnet : noir brun et or. — Mage jeune : saraballes bleues, manteau rouge.

de ces tons n'est pas moins harmonieux que celui des légères couleurs de la Nativité de la Vierge.

Les attitudes sont assez particulières. Une seule, celle de l'ange, rappelle un type connu, celui du prophète, qui dérive de certaines statues romaines. La Vierge et l'enfant sont une libre interprétation du type des Panaghias des absides.

II. — ANASTASIS (PL. XXV).

L'Anastasis représente la Descente du Christ aux Limbes d'après l'évangile de Nicodème[1]. Suivant ce récit, le Prodrome vint d'abord dans l'Hadès annoncer l'arrivée du Rédempteur. Ensuite une voix retentissante commanda d'enlever les portes : Hadès, excité par Satan, ayant voulu résister, les portes furent brisées et les morts délivrés de leurs liens. Alors le Christ entra et fit enchaîner Satan par les anges; puis tendant la main, il saisit Adam, le réveilla, et, se tournant vers les autres justes, leur déclara qu'il les ressuscitait par le bois de la Croix et les entraîna hors de l'Enfer.

Cette légende est apparentée de trop près à certains passages des Psaumes pour qu'on soit surpris d'en trouver les plus anciennes représentations dans des psautiers. C'est dans les psautiers du type « Chloudof »[2], du IX^e^ et du X^e^ siècles, qu'il faut chercher l'origine et le commentaire de l'Anastasis de Daphni.

Dans le psautier « Chloudof », Adam et Ève, debout sur une sorte de géant, tendent les bras vers le Christ, qui, dans une gloire au-dessus

1. *Evangelia apocrypha* (TISCHENDORF), p. 301 et suiv.

2. Psautier Chloudof (KONDAKOF, *Miniatures d'un Psautier grec du* IX^e^ *siècle, de la collection Chloudof* (en russe), pl. X, 3); psautier du Pantocrator, n° 61, fol. 83 (POKROVSKI, fig. 187). Ces deux psautiers sont du IX^e^ siècle. L'Anastasis est figurée au verset 7 du psaume 67 (Ἐξάγων πεπεδημένους ἐν᾽ ἀνδρείᾳ). Psautier de la Bib. Nat., n° 20, et psautier Barberini (X^e^ siècle, POKROVSKI, p. 399), aux versets 13 et 16 du psaume 106 (ὅτι συνέτριψεν πύλας χαλκᾶς καὶ μοχλοὺς σιδηροῦς συνέθλασεν).

d'eux, saisit la main d'Adam. Dans le psautier du Pantocrator, c'est le Christ qui foule aux pieds ce géant, tandis qu'Adam et Ève viennent à lui. Ce géant est une figure allégorique qui personnifie l'Hadès, le « vorace, l'insatiable »[1] Hadès du récit apocryphe. Bien qu'il ne soit pas expressément désigné, on ne peut hésiter à le reconnaître, car, dans les mêmes manuscrits, on le retrouve en d'autres scènes où son identité est certaine[2]. Dans l'Anastasis du Pantocrator, il laisse échapper de ses bras les petits enfants figurant des âmes, qu'il saisit ou retient dans ces autres scènes.

Dans le Psautier de Paris, la composition est plus complexe. Aux deux extrémités se dressent deux tombeaux dont les portes arrachées gisent sur le sol. Cette composition tout allégorique n'ayant pas l'Hadès pour cadre, on ne peut s'étonner d'y voir figurer des monuments étrangers à l'Hadès, tels que des tombeaux. Adam et Ève à gauche, un groupe de justes à droite sortent de ces tombeaux. Le Christ, conformément au récit apocryphe, prend la main d'Adam et regarde les justes. C'est de cette composition que dérivent les représentations du type traditionnel.

Ces représentations sont assez nombreuses à partir du XI^e^ siècle : dans les manuscrits[3] (évangiles, homélies de Grégoire de Naziance, du moine Jacques, Acathistes), dans les mosaïques[4] (Saint-Luc[5], Monréal, Saint-Marc de Venise, Torcello[6]), les émaux (évangéliaire de Chémokmédi[7], de Sienne[8], Pala d'Oro[9]), les peintures murales, à Sainte-

1. « πάμφαγε καὶ ἀκόρεστε », IV, 1 et 2.

2. *Psautier* « *Chloudof* » KONDAKOF, *ouv. cité*, pl. XIII, 1 (οἱ ἁμαρτωλοὶ εἰς τὸν Ἅδην). — *Ps. Pantocrator*, f. 28, Résurrection de Lazare : Hadès dans une sorte de coffre serre dans ses bras des enfants figurant des âmes ; l'un d'eux (ἡ ψυχὴ τοῦ Λαζάρου) s'échappe pour rejoindre le corps dans le tombeau.

3. POKROVSKI, p. 400-406.

4. POKROVSKI, p. 406-407.

5. DIEHL, p. 41. Omis par M. Pokrovski.

6. *Travaux du VI^e^ Congrès archéologique d'Odessa*, pl. LXXIV.

7. KONDAKOF, *Émaux byzantins*, fig. 43, p. 149 (éd. russe), X^e^ siècle.

8. LABARTE, *Arts industriels*, pl. 61 ; SCHLUMBERGER, *Nicéphore Phocas*, p. 23, X^e^-XI^e^ siècle. Cf. KONDAKOF, *ouv. cité*, p. 189 et suiv.

9. M. KONDAKOF (*ouv. cité*, p. 120) l'attribue tout entière à 1105.

Sophie de Kief[1] (1037), au mont Athos, à Mistra, à Trébizonde (XIV^e-XVI^e siècles).

Elles se distinguent de celles des psautiers par un trait important. On sait que les figures allégoriques ont été en faveur aux IX^e et X^e siècles, tandis que l'esprit plus austère du XI^e les a repoussées. Celle de l'Hadès n'est pas restée dans l'iconographie de l'Anastasis. En dehors des psautiers « Chloudof », on ne la retrouve nulle part. A sa place, sous les pieds du Christ, sont des portes brisées, quelquefois seules[2], mais en général jetées dans une sorte de cavité noire. Dans les plus anciennes compositions, ou celles qui paraissent reproduire le type primitif[3], cette cavité est creusée au flanc d'un petit monticule, et la scène se déroule tout entière hors de cette cavité sur un sol montueux. On pourrait penser que ces artistes maladroits, ne sachant comment s'y prendre pour lui donner son véritable cadre, l'ont placée sur un des fonds qui leur étaient familiers, en indiquant l'Enfer par une petite caverne, comme ils indiquaient ailleurs le Golgotha en plantant la croix sur un tertre au-dessus d'une tête humaine. Il est plus probable qu'ils ont imité la composition des psautiers « Chloudof », mais en substituant à la figure allégorique, inspirée de l'esprit païen, une image symbolique plus claire et plus conforme aux traditions chrétiennes. La scène se passant donc aussi hors de l'Hadès, ils ont pu y mettre des sarcophages, à la place des tombeaux qu'ils avaient trouvés dans le Psautier de Paris[4]. Mais lorsque cette composition leur fut devenue familière, un tel contre-sens cessa de les arrêter. Ils mirent d'abord, à Saint-Luc par exemple, les pieds du Christ dans le noir de la grotte; puis ils agrandirent la cavité; ils l'assimilèrent au fond et finirent par tracer les personnages et les

1. *Sainte-Sophie de Kief*, pl. 39; Pokrovski, fig. 191.

2. Bib. Nat. d'Athènes, n° 213, f. 1 (omis par M. Pokrovski); X^e siècle, d'après Sakkélion. Évangéliaire de Sienne.

3. Évangile d'Iviron n° 1 (XI^e siècle); évangile du Vatican, Urbin 2 (1128).

4. Dans l'émail de Chémokmédi, les bustes de David et de Salomon, dans un sarcophage, sont, à titre de symbole, dans le haut de la composition. Peut-être faut-il chercher dans ce monument l'origine du type traditionnel.

objets en partie sur le sol, en partie sur la cavité, sans tenir compte des vraisemblances.

A Daphni la tache noire de la cavité occupe toute la largeur de la composition ; elle est simplement juxtaposée au fond d'or suivant une ligne sinueuse que les personnages masquent, sauf en un morceau, entre Adam et le Christ, à une hauteur d'environ 1 mètre. Les bords n'en sont pas marqués ; le sol, qui d'ordinaire se développe au-dessus de la tache noire, est figuré au-dessous d'elle par deux bandes vertes sinueuses, de deux tons différents. Ce sol ne porte aucun des personnages ni des objets de la composition ; il les masque même en partie, comme si la cavité s'enfonçait derrière lui. Ces bandes vertes sont tracées au bas de presque toutes les compositions de Daphni, alors même que la scène, comme la Nativité de la Vierge ou l'Adoration des Mages, se passe dans un intérieur ; nulle part elles ne se développent sous les pieds des personnages qui sont posés en grande partie sur le fond d'or. Dans l'Anastasis elle a moins que partout ailleurs sa raison d'être.

Sur ce fond noir sont disposées les portes croisées avec les débris, serrures, clefs, verrous, anneaux ; devant ces portes est Satan enchaîné ; à droite, un sarcophage et son couvercle ; à gauche, deux autres sarcophages avec un autre couvercle. Le Christ a le pied gauche sur l'une des portes, le droit sur l'épaule de Satan. Les rois, le Prodrome, les justes se tiennent derrière les sarcophages ; Ève est entre les deux, à gauche ; Adam s'agenouille sur les bords du premier des deux. Tous les objets, tous les personnages sont dans la cavité : la scène se déroule tout entière dans l'Hadès. C'est une innovation notable ; mais elle n'a pas été imitée : je n'en saurais citer qu'un autre exemple, au XVI^e^ siècle, dans la chapelle de Saint-Nicolas, à Lavra. A Saint-Nicolas, sous le pinceau d'un artiste novateur, elle peut faire supposer un certain souci de la vérité ; à Daphni elle paraît n'être qu'un artifice imposé par l'étroitesse du panneau. Toutefois cet artiste embarrassé n'a pas procédé inconsidérément : car, s'il admet des sarcophages dans l'Enfer, par respect pour la tradition iconographique et à titre de sym-

La rangée suivante correspond au second entrecolonnement. Plus éloignée de la *memoria*, elle semble avoir été réservée à des personnages moins importants, et a été remaniée à diverses reprises. Les tombes en ressaut qui surchargèrent peu à peu le pavement primitif l'ont gravement endommagé.

XII. — Dans le bas côté de gauche, il ne subsiste qu'une mosaïque de la première époque. C'est un tableau haut de 2 mètres

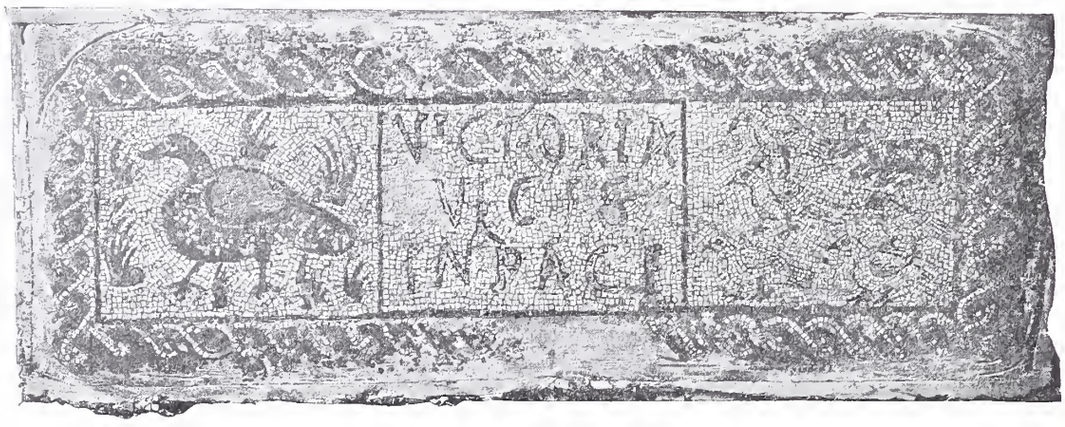


Fig. 9. — Tombeau de Victoria.

et large de $0^{m},70$, tourné vers l'extérieur de la nef[1] : il est bordé d'une torsade. Au milieu, l'épitaphe : *Victoria* [*d*]*ulcis in pace,* partage en deux une vaste prairie, où broute, agenouillé dans l'herbe, un quadrupède difficile à identifier, cheval, âne, ou simplement agneau, et que traverse une oie suivie de cinq oisons[2] (fig. 9). Ce motif pittoresque a été emprunté à l'art alexandrin ; c'est une variante du groupe de la poule et des poussins souvent figuré, en Afrique, sur les lampes d'argile, comme le prouvent les divers spécimens que nous avons trouvés à Carthage, à Sousse, à *Bulla Regia*[3]. Je n'en connais pas d'autre exemple à l'époque chrétienne.

1. Benet, op. laud., p. 389, n° 8.

2. Ou peut-être une cane et ses canetons. Il est difficile de se prononcer sur des figures aussi imparfaites. A première vue, on pourrait prendre les cinq oisons pour des colombes.

3. La Blanchère et Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui*, p. 178, K, n° 302. — Les autres exemplaires que j'ai fait entrer aux musées du Bardo et de Sousse sont encore inédits.

XIII-XIV. — Immédiatement après la colonnade, se présente un groupe de deux tableaux assez banals, superposés sur le même axe : le premier, contigu à la base de la seconde colonne (sans numéro sur le plan Benet), n'a conservé que la fin de l'épitaphe tracée au sommet : ...*in pace*. Au centre, entre deux rameaux fleuris, une croix entrelacée dans une couronne ; en bas, une colombe. Le second (n° 9), mesurant 1m,90 sur 1m,10[1], présente, dans un champ de quatre feuilles et de croisettes, une épitaphe mutilée, dont on ne lit plus d'une façon certaine que les dernières lettres... *ka in p* [*ace*].

XV. — Le tombeau suivant[2] est d'un tout autre genre, et semble postérieur en date (dernières années du Ve siècle). C'est un caisson de blocage, mesurant 0m,70 de largeur et 2 mètres de longueur. Il dépasse de 0m,90 le niveau du pavement primitif, auquel il se rattachait par un revêtement en mosaïque d'assez mauvaise qualité, et qui n'a pas tenu. Le tableau de la face supérieure subsiste seul, les parois verticales s'étant toutes effritées ; il est fait de gros cubes de brique ou de pierre, sans marbre ni pâtes de verre. Une bordure en dents de scie l'encadre. Au milieu, un bandeau en fer à cheval, opposant sa convexité à la colonnade, porte l'épitaphe mutilée : ...*ta*...[*fid*]*elis in p* [*ace*]. Il enserre une couronne chargée d'un carreau cruciforme. Au-dessus, dans une autre couronne, se détache, en blanc sur un fond sombre, au lieu du chrisme constantinien des tombes plus anciennes, une croix équilatérale, pattée et bouclée à gauche[3]. Quatre cierges très ornés brûlent au bas du tableau[4]. Deux autres caissons en ressaut, très détruits aujourd'hui, accompagnaient

1. Benet, op. laud., p. 389, n° 9.

2. Benet, op. laud., p. 391, n° 27.

3. La forme de cette croix ansée diffère sensiblement de celle qui figure au-dessus de l'orante *Victoria* (mosaïque VI); ce dernier monogramme, bien plus ancien, me paraît dériver de la croix ansée en *tau* des tombeaux puniques antérieurs à l'époque chrétienne.

4. On pourrait aussi les prendre pour des gousses ou des courges, ornement très fréquent sur les mosaïques de basse époque, notamment sur celles de la basilique byzantine d'*Uppenna* (Cf. Robin, *Note sur la basilique byzantine d'Uppenna, Bull. arch. du Comité,* 1905, p. 368 et suiv.). On le retrouve d'ailleurs dans la chapelle même, sur la tombe de la religieuse *Privata*. — L'on n'avait jamais rencontré jusqu'ici, à Tabarka, plus de deux cierges sur un même tableau.

visible à Daphni qu'Adam ne sort pas du tombeau. Il en est de même à Saint-Luc. Sans doute l'habitude de placer les morts dans des sarcophages a pu induire certains miniaturistes, comme celui de l'évangile de 1128, à figurer Adam sortant du tombeau. Mais cette exception ne doit pas nous tromper sur le sens de son attitude.

Au XI^e^ et au XII^e^ siècles, sauf de très rares exceptions[1], Adam et Ève sont placés du même côté, à droite ou à gauche du Christ. Ève est presque toujours debout derrière le premier homme, orante et souvent comme à Daphni les mains sous son voile. Au XIII^e^ siècle, dans l'évangile de Vatopédi, n° 735, elle en est séparée par le Christ qui la saisit et la relève en même temps que lui. Cette disposition caractérise les peintures de l'Athos, tandis que celles de Mistra et de Trébizonde restent conformes à la tradition du XI^e^ siècle.

Le Christ est quelquefois de face, immobile dans une gloire : tel on le rencontre dans la curieuse composition de l'Évangile n° 1 d'Iviron, visiblement inspiré du type de la Transfiguration. Mais cette attitude est rare[2]. En général il est en marche, ce qu'indique parfois un pan flottant de son manteau[3]. Il se dirige ordinairement vers la droite ; en sorte que la main qui, se trouvant du côté du fond, porte naturellement la croix, est la gauche, tandis que c'est la droite, restée libre en avant, qui, conformément au récit apocryphe, saisit le bras d'Adam. A Daphni, comme à Saint-Luc, par exception, il marche vers la gauche, c'est-à-dire vers le centre de l'Église. La croix est en conséquence dans la gauche.

L'attitude du Christ en marche n'est pas toujours la même. Le plus souvent, il se dirige vers le groupe des justes, opposés à Adam et à Ève, la tête tournée vers Adam qu'il saisit et entraîne[4]. Une telle attitude correspond au récit apocryphe : il était naturel qu'elle eût plus

1. Ev. d'Iviron, n° 1 ; de Vatopédi, n° 608.

2. Bib. Nat. de Paris, n° 75 ; Vatopédi, 735.

3. Émail de Chemokmédi ; Saint-Luc ; Vatopédi, 735 ; mosaïque portative de l'Opera del Duomo à Florence.

4. Saint-Luc ; Sainte-Sophie de Kief ; évangile de 1128 ; Bib. Nat., Paris, n° 75 ; émail de Sienne.

de faveur. Celle de Daphni se rencontre plus rarement, mais dans les plus anciens monuments[1].

Dans presque toutes les compositions, David, Salomon et le Prodrome sont réunis en un groupe opposé à celui d'Adam et Ève. Le Prodrome a été d'abord placé derrière les deux rois[2]. Il prophétise à côté d'eux dans l'évangile de 1128 et celui de Paris, n° 75. Il n'est séparé d'eux comme à Daphni que dans la composition très particulière de l'Évangile n° 1 d'Iviron.

On voit par ces remarques que la composition de Daphni diffère notablement du type ordinaire de l'Anastasis byzantine. La présence du diable et la forme de l'Enfer, l'attitude du Christ et la disposition des personnages secondaires sont des traits uniques ou rares. On peut supposer que l'artiste a été induit à modifier la composition traditionnelle par l'étroitesse du panneau; le geste de Kief, de Saint-Luc, veut de l'espace. Il aurait fallu de l'espace aussi pour enfermer Satan, les portes et la cavité de l'Enfer, dans le sein d'une petite montagne. Mais cette difficulté pratique n'a fait que stimuler le très heureux effort d'analyse et d'invention qui distingue cette composition. Nous avons saisi un souci de la vraisemblance dans la représentation de l'Hadès; c'est aussi une certaine recherche de l'effet dramatique qui a fait écraser Satan sous les pieds du Christ et le bois de la croix, au lieu de le jeter simplement, comme ailleurs, dans le noir de la grotte; l'attitude du Christ marchant vers Adam est plus naturelle, plus expressive, plus touchante que celle de Saint-Luc ou de Kief. Enfin puisqu'on modifiait l'attitude du Christ, il fallait changer aussi la disposition des personnages et mettre derrière Adam et Ève ceux qui attendaient aussitôt après eux le don de la vie éternelle; tandis qu'à la suite du Christ, le Prodrome prophétisant avait sa place marquée.

A Saint-Luc, Adam et Ève, David et Salomon se font exactement équilibre, isolés de chaque côté du Christ. Cette symétrie fausse le sens

1. Émail de Chemokmédi; Grégoire de Naziance d'Athènes, de Saint-Pantéléïmon, de Paris, n° 543; évangile n° 5 d'Iviron.

2. Sainte-Sophie de Kief; Vatopédi 610 (XI-XII^e siècle).

de la composition, puisqu'elle donne aux personnages secondaires que sont les rois la même place qu'à Adam et à Ève. A Daphni, le Christ, Adam, Ève et Satan forment un groupe complet, bien lié, en relief au centre de la composition, en avant des personnages secondaires.

La disposition de Daphni a un autre avantage : celui de rompre la symétrie monotone de la disposition traditionnelle. En effet, à Daphni, le Christ n'est plus au milieu de la composition et les groupes sont inégaux et de caractères très différents. L'un tient du Prodrome prophétisant un aspect un peu dur et se termine par une ligne sévère. L'autre, plus varié, a aussi des contours plus souples.

Ces caractères très particuliers ne nous renseignent pas sur la date de la composition. L'attitude du Christ, penché vers Adam, se rencontre en dehors des psautiers « Chloudof » au x^e^, au xi^e^ et au xii^e^ siècles. La présence du Prodrome qui manque à Saint-Luc et sur l'émail de Sienne, tandis qu'il apparaît après 1037 sur tous les monuments, fait penser que la mosaïque ne doit pas remonter plus haut que le deuxième quart du xi^e^ siècle. Rien dans l'iconographie ne s'oppose à ce qu'elle soit de ce siècle.

Le Christ porte une tunique dorée comme en d'autres scènes de Daphni (Adoration des Mages, Rameaux, Incrédulité de Thomas). Sa tunique est aussi dorée à Saint-Luc, dans l'évangile de 1128 : mais en général, dans les manuscrits, elle est d'une couleur telle que le rouge, le rose ou le lilas. Cette tunique, comme celle de l'ange dans l'Annonciation, a des manches serrées au poignet. Son manteau est brun à ombres violettes et rouges. Ève a un manteau rouge et rose à ombres lilas, qui laisse voir la « mitra » enveloppant ses cheveux. Dans tous les monuments elle est en rouge. Le Prodrome est vêtu à l'antique. Nous rappelons seulement qu'en quelques monuments[1] il n'a pas de tunique.

Les types des visages sont ceux que la tradition a consacrés. Le Christ a les mêmes cheveux blonds, la même barbe brune arrondie, les

1. Bib. Nat., 75. Vatican, Urbin, 2.

mêmes beaux traits réguliers, à Saint-Luc, dans l'Évangile d'Iviron n° 1. Adam, Ève, David, Salomon, ont partout les mêmes traits. Le Prodrome, dans un très grand nombre de monuments[1], a les cheveux en désordre, la barbe longue formée de mèches parallèles. Mais le type de Daphni se trouve en des monuments de la même époque[2]. C'est lui qui a prévalu[3].

Les formes que l'on rencontre à Daphni sont apparentées à bien d'autres. Le mouvement du Christ, au moins au-dessous de la taille, ressemble à celui de l'ange de l'Annonciation : la saillie de la jambe gauche et les plis tourmentés des draperies entre les deux jambes sont du même caractère. Cette ressemblance n'est pas fortuite. Dans le Grégoire de Naziance de Saint-Pantéléimon, le Christ avance la tête comme l'ange de Vatopédi[4].

Le geste du Prodrome est celui de certains prophètes à Daphni même (Sophonias, Jérémie, Isaïe, Joël). C'est un geste d'orateur. Il est drapé comme les prophètes posés sur leur jambe droite tels qu'Isaïe, Habacuc. Ces draperies sont traitées avec une recherche que le x^e^ siècle ignorait.

L'attitude d'Ève dérive de celle de l'orante, dont elle se distingue, ainsi qu'à Saint-Luc, par l'inclinaison du buste. Ce mouvement ne se retrouve pas en d'autres monuments.

Satan rappelle les statues antiques représentant des guerriers blessés ou les divinités des fleuves.

Le mérite de cette composition consiste surtout dans l'expression des visages et des attitudes. Le mouvement, le geste, le regard du Christ rendent avec force l'élan de compassion qui l'entraîne vers Adam ; Adam et Ève ne pourraient avoir une plus profonde expression de suppliante gratitude ; la sévérité calme du Prodrome, l'inquiétude et l'impatience des justes auxquels il explique le mystère de la Ré-

1. Médaillon de Saint-Luc (Diehl, p. 45). Ev. Bib. Nat., n° 54, fol. (x^e^ siècle); Ev. Bib. Nat., 75; Vatican, Urbin 2.

2. Iviron, n° 1; Sainte-Sophie de Kief.

3. Chapelle du monastère de Saint-Paul, à l'Athos.

4. Millet, *Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 455.

demption sont aussi fort bien rendues. Les têtes sont bien dessinées et quelques-unes ont un caractère original.

Les caractères généraux que nous avons signalés en d'autres compositions peuvent se remarquer en celles-ci. Le diable de l'Anastasis, comme le Christ de la Crucifixion, montrent que les Byzantins avaient de l'anatomie une connaissance traditionnelle, mais qu'ils n'étudiaient pas le modèle vivant[1]. Les deux compositions témoignent d'une ignorance presque complète de la perspective : les deux portes de l'Enfer, légèrement inclinées, manquent d'appui; le tabouret de la Vierge n'est pas en face du siège, et il est en une place où la Vierge ne peut raisonnablement mettre les pieds.

Nous avons déjà signalé, en d'autres compositions, certains procédés de style : les yeux petits et allongés, les nez brisés à la racine, busqués à l'extrémité, la recherche avec laquelle sont traités les cheveux et les draperies. Ces procédés, encore rarement employés à Saint-Luc, caractérisent l'art du XI^e^ siècle.

En résumé l'analyse iconographique de ces deux compositions, sans nous fournir des données chronologiques nouvelles, n'a tout au moins pas infirmé nos conclusions antérieures. Elle nous a révélé le caractère original et le mérite de ces œuvres : nous y avons aperçu un effort d'invention et d'arrangement, un bonheur d'exécution qui trahissent la main d'un véritable artiste et les mettent au premier rang de celles que l'art byzantin a laissées.

1. Cf. Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1894, p. 120.

GABRIEL MILLET.

L'ÉVANGÉLIAIRE DE L'ABBAYE DE MORIENVAL

CONSERVÉ A LA CATHÉDRALE DE NOYON

PLANCHES XXVI ET XXVII

Vers 1868, la fabrique de la cathédrale de Noyon faisait l'acquisition d'un évangéliaire que tous ses caractères paléographiques permettaient de considérer comme un manuscrit de l'époque carolingienne. Signalé par Peigné-Delacourt, qui s'employa à le faire entrer dans la bibliothèque de la cathédrale, ce manuscrit fit l'objet d'une communication de l'abbé Eugène Müller au Congrès des sociétés savantes de 1868; deux années plus tard, en 1870, cet auteur publiait sur ce sujet un mémoire accompagné de dessins malheureusement imparfaits[1].

Ce n'est point le lieu de refaire ici son travail et de donner une description complète du manuscrit; aussi bien la compétence nécessaire me ferait-elle défaut pour aborder une pareille étude; il me suffira de rappeler que cet évangéliaire, orné de miniatures, appartient au IX^e^ siècle, et de constater que deux chartes du XII^e^ et du XIII^e^ siècles,

1. *Évangéliaire de la cathédrale de Noyon,* Noyon, 1870, 31 pp. in-8, 8 planches en lithographie.

s'enroule le serpent, image du démon vaincu par le Crucifié ; la croix est dépourvue de *titulus* parce que le sculpteur ne disposait pas d'une place suffisante pour le sculpter. Mais ce *titulus* est gravé sur le fond, à droite et à gauche : IHS-XPS. Au-dessus des bras de la croix, des traits grossièrement gravés paraissent indiquer que l'artiste n'a pas voulu oublier deux des représentations accessoires de la Crucifixion, le Soleil et la Lune. Quant à la Vierge et à saint Jean, ce sont des figures courtes et médiocrement drapées. Leurs gestes de douleur, qui sont de style dans l'iconographie chrétienne, n'offrent rien de particulier. Les deux personnages sont nimbés.

Les deux plaques d'ivoire, qui autrefois étaient enchâssées à la partie supérieure de ce plat, ont disparu ; mais les deux du bas subsistent : celle de gauche, qui montre l'image d'un homme, la main droite étendue en avant, ne peut guère représenter qu'un saint ; celle de droite offre une figure d'apôtre debout, tenant de la main gauche un livre fermé, la main droite ramenée vers le bas du visage, Faut-il y reconnaître une seconde représentation de saint Jean? Il est assez difficile de l'affirmer, mais la chose est possible.

Second plat (Planche xxvii). — Le second plat de la reliure offre une disposition tout à fait analogue à l'arrangement du premier : Mêmes bordures d'entrelacs sculptés sur des bandes d'ivoire, repercées à jour et se détachant sur un fond doré ; même plaque de corne percée d'ouvertures cruciformes encadrant des bas-reliefs d'ivoire, et appliquée sur un fond de basane rouge. Mais ces plaques d'ivoire, au moins les plus petites, n'occupent pas les mêmes places. Au lieu d'être enchâssées aux angles de la reliure, elles avoisinent la plaque centrale et en se réunissant avec elles composent un motif cruciforme. Le galbe de la croix est encore accentué par deux additions à la partie supérieure et à la partie inférieure du motif, deux monnaies enchâssées à la place exacte qu'occupent les reliques incrustées dans l'autre plat de la reliure.

Le bas-relief d'ivoire qui occupe le centre de la composition offre

un sujet bien commun dans l'art chrétien : le Christ, la tête entourée d'un nimbe crucifère, assis, entouré d'une gloire elliptique, remettant à saint Pierre une clé, à saint Paul un *volumen*. Cette scène est limitée par un bandeau perlé. Les quatre bas-reliefs plus petits, de forme rectangulaire, qui accompagnent cette représentation, ont directement trait au contenu du manuscrit qui est, on se le rappelle, un évangéliaire. On y voit figurés les symboles des Évangélistes accompagnés d'inscriptions, imitations fort incorrectes des vers bien connus de Juvencus caractérisant chacun des Évangélistes :

Hoc Mattheus agens hominem generaliter implet.
Marcus ut alta fremens vox per deserta leonis.
Jura sacerdotii Lucas tenet ore juvenci.
More volans aquile verbo petit astra Joannes.

Voici la description de ces symboles et les inscriptions qui les accompagnent : Dans le haut, un ange à mi-corps, symbole de saint Mathieu : MAT*heus* HIC RESIDEN*s* HOMINE*m* GENERALITER IMPLET; — à gauche, le lion de saint Marc, couché, la tête relevée et retournée en arrière : MAR*cus* VT ALTA F*re*MIT VOX PER DESERTA LEONIS, — à droite, le bœuf de saint Luc : IVRA SACERDOTII TENET LVCAS ORA (*sic*) IVVENCI; — Au bas, l'aigle de saint Jean a disparu, l'inscription seule subsiste : MORE VOLANS AQVILAE VERBO PETIT ASTRA IOHAN*es*.

Au-dessus de l'ange de saint Mathieu et au-dessous de la place qu'occupait l'aigle de saint Jean, sont enchâssées deux monnaies, deux deniers portant des traces de dorure. Cette ornementation, dont il est assez difficile de connaître l'origine et la raison d'être et dont les exemples sont rares, a l'avantage de fixer tout au moins une date au delà de laquelle on ne peut faire remonter l'époque de la fabrication de cette reliure : la première de ces pièces porte au droit une tête laurée tournée vers la droite avec la légende : KARLVS IMP*erator* AVG*ustus;* le revers doit offrir un temple et la légende XRISTIANA RELIGIO; c'est un denier de Charlemagne empereur. La seconde porte au droit un buste, à droite, et la légende LOTARIVS IMP*erator* AVG*ustus;* au revers

se trouve vraisemblablement le même attribut et la même légende que sur la pièce précédente : c'est un denier de Lothaire empereur (840-855)[1].

Telle est cette reliure qui, malgré sa facture barbare et assez maladroite, constitue cependant un monument fort curieux au point de vue de la décoration. Nous avons là un exemple à peu près unique de la recherche de la polychromie dans la décoration du vêtement des livres. L'effet que dans des reliures plus somptueuses on cherchait à obtenir par l'opposition des émaux, des pierreries et des métaux précieux, un modeste artisan est parvenu à le produire à l'aide d'éléments moins coûteux. Y a-t-il réussi complètement ? L'état dans lequel se trouve aujourd'hui son œuvre ne permet pas de l'assurer ; mais en choisissant l'ivoire, la corne, la basane rouge, le métal doré, et en les mariant les uns aux autres, il a suffisamment manifesté une intention dont il n'est que juste de lui tenir compte[2].

Voyons maintenant si les divers éléments employés dans la décoration de ce monument, si les motifs d'ornement qu'il nous montre peuvent nous servir pour lui assigner une date certaine.

Il n'y a guère de conclusion à tirer, au point de vue de la date, de la présence sur ce monument de bordures composées d'entrelacs. Bien que les entrelacs se rencontrent dans des pièces de ce genre, surtout à l'époque carolingienne[3] et que le style de ceux-ci rappelle beaucoup les monuments de cette dernière époque sur lesquels on relève ce genre de décoration, il faut bien reconnaître qu'on aurait pu en faire

1. Je dois l'identification de ces monnaies à mon excellent confrère et ami Maurice Prou, du Cabinet des Médailles.

2. Il convient de remarquer ici que les ornements de cuivre, découpés à jour, qui garnissent les angles des plats de la reliure, portent encore de nombreuses traces de dorure.

3. Parmi les ivoires décorés d'entrelacs, il convient de citer, entre beaucoup d'autres qui, au point de vue du style, s'éloignent trop sensiblement du monument en litige pour qu'il soit utile de les énumérer, le diptyque de Genoels-Elderen, au Musée de Bruxelles, que Westwood date du VIII^e^ au X^e^ siècle (*Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon manuscripts*, pl. LII, fig. 4).

usage dans le même cas à l'époque romane : il est inutile de rappeler combien de tailloirs du XI^e^ et du XII^e^ siècles montrent un semblable ornement.

Les monnaies insérées dans l'un des plats de la reliure nous fourniront peut-être une indication plus précise. Sans doute il existe des pièces d'orfèvrerie de l'antiquité classique dans la décoration desquelles on a fait entrer des monnaies, la fameuse patère de Rennes [1] notamment ; des monnaies ou des médaillons d'époque plus basse ont été montés comme de véritables bijoux et tout le monde connaît les médaillons de Maximien Hercule et de Gratien entourés d'une monture enrichie d'orfèvrerie cloisonnée, conservés à Vienne [2] ; dans le tombeau de Childéric également figuraient des monnaies transformées en bijoux, notamment un sou d'or de Léon I^er^ [3], et on pourrait multiplier ces exemples. Mais il paraît bien que cet usage est devenu plus rare au moyen âge. A dire vrai, je ne vois à signaler dans cet ordre d'idées que la monnaie de Justinien fixée au centre d'une magnifique plaque d'or décorée de verroterie cloisonnée qui décore l'un des côtés de l'autel portatif dit de saint André, conservé au Trésor de la cathédrale de Trèves [4]. Or cet autel portatif date, une inscription l'atteste, de l'épiscopat d'Egbert (975-993), c'est-à-dire de la seconde moitié du X^e^ siècle. Même en supposant que le bijou fixé sur cet autel soit antérieur à cette époque et qu'Egbert se soit contenté de le faire appliquer sur le monument qu'il faisait fabriquer, il n'en serait pas moins constant qu'au X^e^ siècle on ne répugnait pas à ce genre de décoration. Si les autres ornements, si le style des ivoires concordent avec cette date, ce serait donc une présomption pour placer vers le X^e^ siècle la confection de la reliure de l'évangéliaire de Morienval.

1. Publiée par Babelon, *le Cabinet des Antiques à la Bibliothèque nationale*, pl. VII.

2. Arneth, *Die antiken Gold und Silber-mon. d. KK. Antiken Cabinets in Wien*, XV, 3, et XVIII ; — Le premier a été également reproduit par Linas, *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. III, pl. A, n° 2.

3. Cochet, *le Tombeau de Childéric*, p. 331.

4. Aus'm Weert, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, pl. LV et p. 80 ; — Voyez aussi L. Palustre, *le Trésor de Trèves*, pl. III, IV, V.

Les ornements ajourés en forme de croix figurent sur un certain nombre de monuments de style vraiment carolingien et sur quelques autres dont la date est malheureusement difficile à déterminer exactement. On les trouve d'abord sur les balustrades de bronze du dôme d'Aix-la-Chapelle [1] (du IXe siècle), où les découpages paraissent avoir la valeur d'un motif ornemental, et non point d'un symbole religieux. On les rencontre également sur le fauteuil en argent sur lequel est assis la figure d'or de Sainte Foi au Trésor de Conques [2] (fin du Xe siècle) ; puis sur des monuments plus difficiles à dater et où la croix peut être considérée comme un symbole, par exemple la clef dite de saint Hubert, conservée à l'église Sainte-Croix de Liège, attribuée à la fin du VIIe ou au commencement du VIIIe siècle [3]. Mais ce dernier monument, pour lequel cette date me paraît fort difficile à admettre, doit être écarté du débat : d'une part, si l'on accepte l'âge qu'on lui accorde parfois, il ne peut nous servir de terme de comparaison puisque la reliure de Morienval ne peut pas être antérieure au milieu du IXe siècle, date qui nous est fournie par la monnaie de l'empereur Lothaire ; si d'autre part on rejette cette date, on se trouve en face d'un monument manquant de base certaine pour servir de terme de comparaison.

Toute une série de coffrets composés de plaques d'os grossièrement travaillées, et dont l'un est ici reproduit, montre l'emploi du même système de décoration.

Un coffret à couvercle en dos d'âne que possède la cathédrale de Liège, et dont on donne ici un croquis (fig. 1), est tout à fait analogue à plusieurs petits meubles du même genre possédés par des églises d'Allemagne : on en trouve un à Saint-Géréon, à Cologne [4] ; un autre à Saint-

1. Publiées par Aus'm Weerth, *ouvrage cité*, pl. XXXII ; et par Bock, *Karl's des Grossen Pfalz-Kapelle und ihre Kunstschätze*, p. 22, fig. XI.

2. Darcel, *le Trésor de Conques*, pag. 54 ; — Rupin, *l'Œuvre de Limoges*, pl. VIII, page 64.

3. Publiée par Linas, *l'Art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge*, p. 88 ; et dans Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2e édit., t. I, p. 242.

4. Bock, *les Trésors sacrés de Cologne*, pl. I, n° 5.

André, dans la même ville [1] ; un troisième à Cammin (Poméranie) [2] ; un quatrième, possédé par l'église de Werden, en Westphalie, présente cette particularité que l'ouvrier n'a pas seulement employé pour décorer son coffret les ornements ajourés en forme de croix, les disques ponctués ou les torsades gravées, mais encore des figures d'un relief peu accentué, fort grossières et dans lesquelles il a peut-être voulu

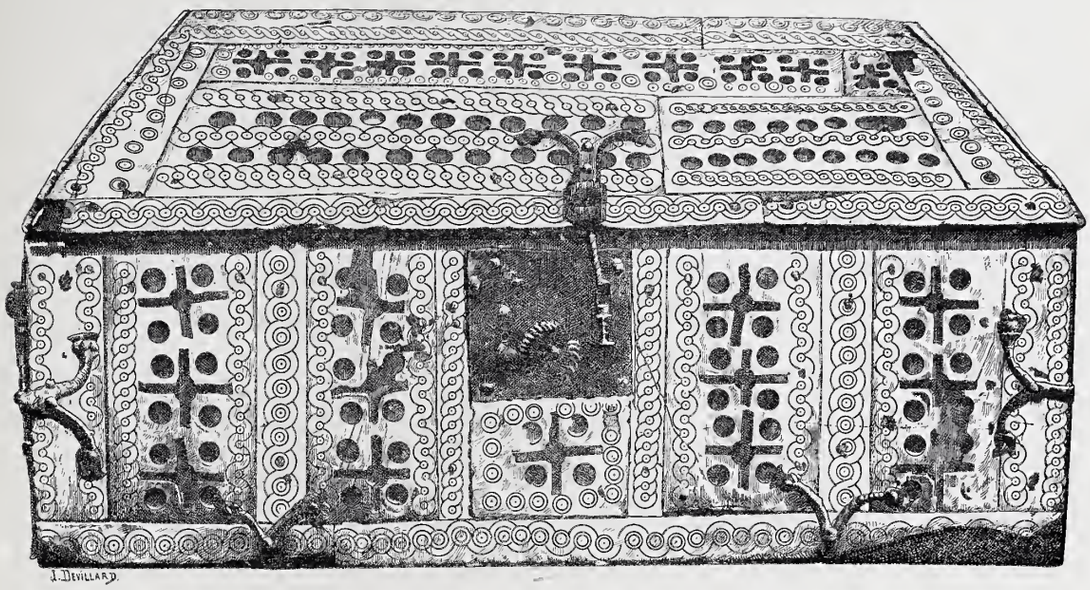


Fig 1. — Coffret en os. Trésor de la cathédrale de Liège.

représenter le Christ [3]. Linas, qui dans un de ses mémoires archéologiques a été amené à signaler ces coffrets, n'a pas osé se prononcer d'une façon catégorique sur leur âge : il pense toutefois que les pièces conservées à Cologne et à Liège ont pu voir le jour entre le VIII^e^ et le XI^e^ siècle ; que celles de Werden et de Cammin ne sont pas antérieures au XII^e^ siècles. A dire vrai, en émettant une telle opinion, Linas n'avait guère considéré qu'un seul des motifs d'ornement que montrent ces monuments, le disque ponctué ; et c'est pour s'en être tenu à cette

1. Bock, *les Trésors sacrés de Cologne*, pl. IV, n° 22.

2. Linas, *Émaillerie, Métallurgie, Toreutique; l'Art et l'industrie dans la région de la Meuse belge. Les expositions rétrospectives en* 1880, p. 80.

3. *Ibid.*

simple observation qu'il est arrivé à émettre une hypothèse qui, au premier abord, ne laisse pas que de paraître très hasardée, à savoir que la plupart de ces coffrets pourraient bien être des objets orientaux, des produits de tabletterie hindoue, importés en Occident à une époque difficile à déterminer.

Cette opinion, quelque bizarre qu'elle puisse paraître, ne manque pas absolument de fondement. Précisément dans le trésor de Saint-Géréon, à Cologne, se trouve une boîte cylindrique en ivoire décorée de disques ponctués, portant une inscription arabe qui révèle son origine d'une façon certaine[1]. D'autre part le coffret du même trésor de Saint-Géréon cité plus haut, comme le coffret de Liège, nous offrent des montures de bronze, des armatures destinées à fixer les ais composant la boîte, d'une forme très particulière : on retrouve ces mêmes formes sur des coffrets fabriqués en Orient, peut-être dans l'Empire byzantin, à une époque beaucoup plus moderne, au XIII^e^ siècle suivant toute vraisemblance. A mon avis, la présence du disque ponctué sur ces coffrets ne peut permettre d'être très affirmatif, parce que ce motif d'ornement est si simple, si aisé à exécuter, qu'il est bien difficile d'en attribuer l'emploi à une seule civilisation. Des ouvriers, à des époques très diverses, dans des pays très différents, ont dû le trouver ou le retrouver maintes fois sans qu'on puisse en conclure nécessairement qu'ils se sont réciproquement influencés. Dans l'espèce, il vaut peut-être mieux considérer le système de décoration qui consiste à ajourer les surfaces d'ouvertures en forme de croix; or on vient de voir qu'on rencontre ce système sur deux monuments au moins antérieurs à la fin du X^e^ siècle : les bronzes d'Aix et le fauteuil d'argent de Sainte Foi. A ne s'en tenir qu'à ce mode d'appréciation, la reliure de Noyon daterait donc au plus tard du X^e^ siècle. Voyons maintenant si les sculptures en ivoire sont d'un style concordant avec cette date.

Les petites plaques sont de dimensions trop minimes pour qu'on puisse en apprécier le style et la facture en connaissance de cause.

1. Bock, *ouvr. cité*, pl. I, n° 2.

Mais la *Crucifixion* et le *Christ entre saint Pierre et saint Paul* nous offrent des éléments de critique suffisants. Or, pour quiconque a étudié les ivoires de l'époque carolingienne et surtout ceux de la fin de cette période, de l'époque des Ottons, ces personnages courts et tassés sur eux-mêmes, aux mouvements maladroits, aux draperies indiquées par des traits profonds et souvent mal placés, sont bien connus. On n'y retrouve plus la sécheresse d'exécution mais aussi les heureuses proportions qui caractérisent les ivoires du IXe siècle et les ivoiriers sont bien près d'adopter les procédés de l'époque romane. Un coffret en ivoire et en orfèvrerie, présent d'Henri Ier, au Trésor de Quedlinburg[1], une couverture de livre, conservée à la Bibliothèque de Berlin[2], représentant la Vierge et saint Joseph retrouvant Jésus discutant dans le Temple, sont des types excellents de cet art très particulier qui a fleuri au Xe siècle en Allemagne et dans les pays de France où l'influence germanique se faisait sentir au point de vue artistique. Et précisément, dans ce dernier ivoire, une partie de la décoration est formée de ce motif de décoration cruciforme si caractérisque qui s'étale sur les deux plats de la reliure de la cathédrale de Noyon. On pourrait peut-être objecter qu'il n'est pas démontré qu'il soit légitime de comparer des monuments dont l'origine germanique est indiscutable et un monument tel que celui de Noyon, de l'origine française duquel, *a priori*, on ne peut légitimement douter. A une telle objection, il serait assez facile de répondre que nous ne connaissons pas l'origine de la reliure et qu'une reliure, comme le manuscrit qu'elle protège, est un monument essentiellement déplaçable. D'ailleurs, précisément à la fin du Xe siècle on rencontre des exemples de cette influence de l'art germanique sur l'art pratiqué en France : les rapports artistiques de Trèves et de Reims

1. Publié dans Steuerwald et Virgin, *Die mittelalterliche Kunstschätze... zu Quedlinburg*, pl. 25 à 28; une meilleure reproduction de l'un des côtés du coffret se trouve dans Westwood, *Descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, n° 633. — On peut rapprocher de ce monument les plaques d'ivoire qui décorent la reliure remaniée du sacramentaire de Drogon, évêque de Metz, à la Bibliothèque Nationale (Manuscrit latin 9438).

2. Reproduite en photographie par Westwood, *ouvr. cité*, p. 142, n° 311.

sont bien connus, et certain ivoire représentant des épisodes de la légende de saint Rémi, qu'avec toute raison son dernier éditeur, M. Robert de Lasteyrie, attribue au x^e^ siècle[1], aurait pu, d'après son style, tout aussi bien être sculpté en France qu'en Allemagne. En résumé, je suis porté à considérer la reliure conservée à la cathédrale de Noyon comme une œuvre du x^e^ siècle et très probablement de la seconde partie de ce siècle.

1. *Album archéologique des Musées de province*, pp. 109 et suiv., pl. XXIV.

ÉMILE MOLINIER.

LE

TRIPTYQUE DE SAINT-SULPICE

(TARN)

MUSÉE DE L'HOTEL DE CLUNY

PLANCHE XXVIII

Le triptyque en ivoire du Musée de Cluny qui est gravé sur notre planche XXVIII est un chef-d'œuvre de l'art des ivoiriers français du XIV^e^ siècle, qui a produit tant d'excellents ouvrages. C'est par les mérites de la sculpture qu'il est digne d'être mis en honneur dans ce recueil plus encore que par ses dimensions [1], par la rareté des sujets ou par quelques détails nouveaux; car il n'y en a guère à signaler qui ne se retrouvent dans des tableaux semblables du même temps.

On les appelait tableaux *cloants* (c'est-à-dire fermants), tableaux ouvrants, tableaux ployants. Ils servaient aux dévotions. Leurs parois présentant une surface lisse au dehors, le transport en était facile : c'est une qualité que l'on prisait dans des temps troublés où l'on était

1. Hauteur, 0^m^,320, largeur, 0^m^,286.

souvent forcé par un départ précipité de placer dans le bagage ce que l'on avait de plus précieux, joyaux ou objets de sainteté.

Les sujets figurés à l'intérieur du triptyque du Musée de Cluny sont divisés en deux étages séparés par une moulure formant corniche, décorée par des fleurons. Les figures sont groupées sous des arcatures trilobées, supportées par de légères colonnettes, et surmontées de pignons aigus; des clochetons se détachent sur le fond dans l'intervalle des pignons à l'étage inférieur; il n'y en a pas à l'étage supérieur, où cette addition n'était pas motivée, le sujet principal étant placé sous une seule arcature plus large et les volets, qui se replient, ne laissant pas entre eux et la partie centrale un fond à remplir.

Sous la grande arcade est représentée la scène du Calvaire, le crucifix entre la Vierge et saint Jean, Longin, le centurion, et le soldat qui approcha l'éponge des lèvres de Jésus [1]. Deux anges descendent du ciel, au-dessus de la croix; on lit sur l'écriteau placé au sommet l'inscription interrompue : IESV NA (zarensis). Sur les volets, à gauche, Jésus montant au calvaire; à droite, la descente de croix.

Au-dessous, dans le compartiment central, la Vierge est debout, portant l'Enfant Jésus, entre deux anges céroféraires; sur le volet de gauche sont figurés les trois mages, sur celui de droite la Présentation au temple.

La belle ordonnance de la composition, l'ampleur et la grâce du dessin frappent tout d'abord; puis, dans l'unité de cet ensemble, on aperçoit aussitôt une diversité qui devient plus sensible à mesure que l'on examine de plus près les figures une à une : si bien qu'il faut, enfin, y distinguer deux styles ou plutôt deux aspects ou deux périodes du même style. Les figures de la Vierge, des anges, si nobles, si élégantes, si bien construites sous le souple ajustement des draperies,

1. Son nom, Stéphaton, est peu connu : c'est pourquoi nous le rappelons ici; Joly Leterme, architecte et correspondant des monuments historiques à Saumur, a dessiné une fresque décorant la chapelle de Saint-Remy-la-Varenne (Maine-et-Loire), que Didron attribue au x^e^ siècle et où se voient Longin et Stéphaton avec leurs noms. Voir la note de Didron, au *Guide de la peinture*, p. 196.

restent fidèles à la pure tradition du XIII^e^ siècle ; un léger infléchissement du corps de la Vierge est déjà dans la manière du XIV^e^ ; les têtes se ressemblent ; leur sourire immobile a la sérénité, un peu froide dans les œuvres secondaires, qui fut, au temps de saint Louis, un des caractères de la statuaire parisienne. L'artiste n'a pas cru pouvoir ici s'écarter des modèles alors consacrés ; mais à côté, sa verve s'est donné carrière dans l'exécution des figures moins respectables des tortionnaires qui accompagnent le Christ portant sa croix, ou du soldat placé devant saint Jean. Il y a cherché la vérité et l'expression dans l'imitation exacte de la nature, et en cela il est bien de son temps, sans craindre la réalité vulgaire, ni la laideur même, pour les opposer aux types nobles avec lesquels il voulait les mettre en contraste.

Il y a moins de physionomie, plus de convention et d'uniformité dans la figure du Christ portant sa croix, dans celle de saint Joseph soutenant le corps de son divin fils et de saint Siméon qui prend l'Enfant Jésus dans ses bras ; il y faut joindre celle du roi agenouillé, fort belle d'ailleurs. Ces personnages à tête allongée et à grande barbe sont un des types familiers aux ivoiriers de ce temps. Mais quelle finesse et quelle perfection de travail dans la tête de Longin, qui regarde le Christ en portant la main à son front, dans celle de saint Jean, si noble dans l'expression de la douleur !

Le crucifix offre une étude bien remarquable du nu. L'observation de la nature y est poussée très loin, le rendu est exact, ferme et sobre, sans aucune pauvreté. Que l'on grandisse par la pensée cette figure et la plupart de celles qui ornent notre triptyque, on pourra les mettre en parallèle avec les plus belles des églises de l'Ile-de-France.

On a déjà pu remarquer que le triptyque a souffert quelques dommages. La figure de l'Enfant Jésus, dans le compartiment central, a entièrement disparu, sauf une des mains que l'on voit encore sur la poitrine de sa mère. Les bras de la Vierge ont été brisés, ainsi qu'une main de l'ange placé à sa gauche, le cierge qu'il portait et celui qui garnissait le chandelier tenu par l'autre ange qui lui fait pendant. Les mains ou les bras des anges dans le ciel, le bras droit du soldat,

un pouce de la Vierge, à droite du crucifix, le pouce et le devant d'un doigt de la main de saint Jean ont aussi été cassés. Il a fallu remplacer les charnières arrachées qui attachaient les volets, un morceau enlevé au côté gauche de la grande arcade du haut et trois colonnettes soutenant les arcades inférieures. Ces réparations dans des parties accessoires, faciles à faire, puisqu'on avait ailleurs, dans les mêmes membres d'architecture, les modèles à suivre, sont les seules que l'on se soit permises pour la solidité et le bon aspect de l'objet.

Le triptyque était peint : il paraît entièrement blanc aujourd'hui. C'est à peine si l'on aperçoit au premier regard quelques restes de couleurs, ce qui peut être plus agréable à nos yeux déshabitués de la polychromie du moyen âge : la sculpture conserve ainsi toute sa finesse. Il est toutefois intéressant de noter, dans une œuvre si soignée, les traces de peinture que l'on y retrouve presque partout, quand on l'examine très attentivement.

Dans l'architecture, le fond qui paraît sous les redents des arcatures était colorié tantôt en vert et tantôt en rouge. On distingue des points rouges à la base et au chapiteau des colonnes, sur les gables et les crosses de feuillage des pignons, sur les clochetons dans toute leur hauteur et jusque sur leur amortissement ; les baies y sont figurées en noir. Entre les clochetons et les pignons, on voit encore nettement des ouvertures en trèfles figurées en vert, avec un contour doré. Il y avait aussi des trèfles à lobes plus allongés, dont il ne subsiste qu'un léger trait d'or dans les tympans. Les montants mêmes des trois volets étaient rouges ; mais cette peinture a été mise après coup, ou rafraîchie, car on la suit jusque dans les brisures.

Dans les figures, on remarque des taches de sang au front du Christ sur la croix, à son flanc et à son pied ; dans ses cheveux, des restes d'or. Il y a également de l'or dans les cheveux du Christ descendu de la croix, des anges dans le ciel et des anges céroféraires, dans ceux de saint Joseph, de saint Siméon, sur les couronnes de la Vierge et des rois mages. Une partie des vêtements était rouge, comme on le voit par de petits points presque imperceptibles qui sub-

sistent sur le manteau de la Vierge placée au centre de la composition, et sur la tunique d'un des rois. Le manteau de la Vierge, dans la scène de la Présentation, était bordé d'un orfroi d'or. On aperçoit aussi un point d'or, reste d'un orfroi, au col de la tunique du Seigneur portant sa croix ; un point vert sur le manteau de l'ange debout à la droite de la Vierge et au bandeau dont sa tête est ceinte; de l'or à la ceinture de l'ange du côté opposé; un peu d'or aussi au bas de la tunique de Stéphaton et du rouge à son bonnet. On remarque sur ses jambes des bandes chevronnées : ce n'est que l'empreinte de la couleur qui, sauf quelques points verts, a entièrement disparu. Un des bourreaux qui marchent auprès de Jésus a des bas rouges, l'autre des bas verts. Les autres personnages, dont les jambes sont visibles, ont des bas rouges; toutes les chaussures sont noires.

Les croix portent aussi des traces de noir. Sur l'écriteau, au-dessus du crucifix, l'inscription était tracée en rouge : on voit encore la couleur dans les lettres V et N. L'étoile qui guide les rois mages et qui semble accrochée au redent de l'arcature a des rayons rouges; la patère ou la boîte dans laquelle le roi agenouillé présente la myrrhe a gardé au bord un peu de rouge ; le plus jeune des rois tient un vase dans sa main enveloppée d'un drap, suivant l'antique tradition ; sur ce drap, on remarque un point rouge, et du rouge aussi sur la tranche du livre que saint Jean porte dans sa main droite, couverte de la même manière. Ce sont là des détails minutieux et arides ; nous ne les recueillons que pour les personnes que préoccupe la question encore si discutée de la sculpture peinte.

Il nous reste à dire ce que l'on sait de l'histoire du triptyque de l'église de Saint-Sulpice. On ne peut remonter dans cette histoire plus haut que le milieu du XVII^e^ siècle. Un procès-verbal de visite de l'archevêque de Toulouse, Charles de Montchal, daté du 23 juillet 1644, constate que le triptyque était, dès ce temps-là, placé dans la chapelle de Notre-Dame du Rosaire, où il est resté jusqu'à nos jours.

Dans ce procès-verbal [1], l'archevêque de Montchal décrit minutieusement d'abord le grand autel, puis les fonts baptismaux, et il poursuit ainsi : « A suitte aurions vérifié s'il y a point d'autres chapelles « et autels en ceste église, et aurions trouvé y avoir dans le chœur, du « costé de midy, une chapelle dédiée à Nostre Dame du Rosaire d'envi- « ron 20 parus (*sic*) de longueur et autant de largeur, voûtée et non « pavée, appartenant aux héritiers d'Austin, notaire de Roqueserière.

« Un autel de briques couvert de trois nappes, une pierre sacrée « d'ardoise enchâssée dans une petite planche de bois, un tapis de « droguet, un vieux retable de bois peint et au milieu d'iceluy, en bas, « une partie de la vie et mort de Nostre Seigneur représentée sur des « personnages d'yvoire ; une image de Nostre Dame de bois avec une « robe de camelot rouge... »

Il existe aux archives de la Haute-Garonne d'autres procès-verbaux de visite antérieurs à celui-là : deux où l'humidité n'a pas laissé de trace d'écriture, un troisième, de 1615, où il n'est pas question du retable, ni du triptyque d'ivoire qui y était encastré. Mais le silence de ce procès-verbal ne suffirait pas à prouver que le triptyque n'appartenait pas encore à l'église.

Quand un appel fut fait à tous les possesseurs d'objets anciens, lors de l'organisation de l'exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro, qui ne fut pas un des moindres attraits de l'Exposition universelle de 1889, l'église de Saint-Sulpice fut une de celles qui y répondirent avec empressement. La beauté du triptyque envoyé par elle frappa les connaisseurs. Alfred Darcel, alors directeur du Musée de l'Hôtel de Cluny, qui s'était chargé de la rédaction du catalogue de l'Exposition rétrospective, en apprécia aussitôt toute la valeur, et avant que les objets réunis au Palais du Trocadéro fussent dispersés, il avait entamé avec la paroisse de la commune de Saint-Sulpice des négociations pour assurer au Musée placé sous sa direction la possession

1. J'ai déjà remercié et je saisis avec plaisir l'occasion de remercier de nouveau M. Ad. Baudouin, archiviste de la Haute-Garonne, qui a bien voulu, sur ma prière, rechercher ce procès-verbal dans le dépôt confié à ses soins et qui a pris la peine de le transcrire.

de cette belle pièce. Les négociations n'ont abouti qu'après sa mort ; grâce au concours de beaucoup de bonnes volontés. Aujourd'hui, tout le monde peut voir et admirer le précieux ivoire dans une des vitrines du Musée de Cluny. Nous ne pouvons mieux faire en terminant cette notice que d'adresser, au nom de notre regretté prédécesseur et ami et au nom des amateurs de notre vieil art français, de vifs remerciements à tous ceux qui ont contribué à en faire jouir le public : au maire de Saint-Sulpice, au curé, au président et aux membres du Conseil de fabrique qui se sont mis d'accord pour céder le triptyque au Musée, et à M. le Directeur des Cultes dont l'intervention a été si efficace pour obtenir cette détermination.

E. SAGLIO.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

I. — *Le vase d'argent d'Entéména*, découvert par M. de Sarzec, par M. Léon Heuzey 5

II. — *La statuette de la dame Toui* (Musée du Louvre), par M. Georges Bénédite 29

III. — *Deux coupes à fond blanc de style attique* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier 39

IV. — *Un bas-relief de Panticapée* (Kertch), au Musée d'Odessa, par M. Salomon Reinach. 57

V. — *La patère de Bizerte*, par M. P. Gauckler. 77

VI. — *Lampe romaine avec légende explicative*, par M. Ant. Héron de Villefosse 93

VII. — *La colonne d'Arcadius à Constantinople*, d'après un dessin inédit, par M. A. Geffroy. 99

VIII. — *La croix byzantine dite des Zaccaria* (Trésor de la Cathédrale de Gènes), par M. Gustave Schlumberger. 131

IX. — *Apollon*, bronze archaïque de la Collection du comte Michel Tyszkiewicz, par M. Frœhner. 137

X. — *Statuette de bronze* (Musée central d'Athènes), par M. A. de Ridder. . . 145

XI. — *Tête de jeune fille* (Musée du Louvre), par M. Max. Collignon 157

XII. — *Trois figurines de terre cuite* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier. . . 165

Pages.

XIII. — *Vénus à la coquille*, deux figurines de terre cuite (Musée du Louvre), par M. Paul Jamot. 171

XIV. — *Tête en marbre*, de la Collection Singher, par M. Salomon Reinach. . . 185

XV. — *Buste de Ptolémée*, dernier roi de Maurétanie (Musée du Louvre), par M. Ant. Héron de Villefosse. 191

XVI. — *Mosaïques de Daphni*, par M. Gabriel Millet 197

XVII. — *L'évangéliaire de l'abbaye de Morienval*, conservé à la Cathédrale de Noyon, par M. Emile Molinier. 215

XVIII. — *Triptyque de Saint-Sulpice (Tarn)*, au Musée de Cluny, par M. E. Saglio. 227

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

		Pages.
Bénédite (Georges)	La statuette de la dame Toui (Musée du Louvre).	29
Collignon (Max.)	Tête de jeune fille (Musée du Louvre).	157
Frœhner.	Apollon, bronze archaïque de la Collection du comte Michel Tyszkiewicz.	137
Gauckler (Paul).	La patère de Bizerte.	57
Geffroy (Auguste).	La colonne d'Arcadius à Constantinople, d'après un dessin inédit	99
Héron de Villefosse (Ant.).	Buste de Ptolémée, dernier roi de Maurétanie (Musée du Louvre).	191
— —	Lampe romaine avec légende explicative. . . .	95
Heuzey (Léon).	Le vase d'argent d'Entéména, découvert par M. de Sarzec.	5
Jamot (Paul)	Vénus à la coquille, deux figurines de terre cuite (Musée du Louvre)	171
Millet (Gabriel)	Mosaïques de Daphni.	197
Molinier (Émile).	L'évangéliaire de l'abbaye de Morienval, conservé à la Cathédrale de Noyon.	215
Pottier (Edmond).	Deux coupes à fond blanc de style attique (Musée du Louvre).	39

		Pages.
Pottier (Edmond).	Trois figurines de terre cuite (Musée du Louvre).	165
Reinach (Salomon).	Tête en marbre, de la Collection Singher. . . .	125
— —	Un bas-relief de Panticapée (Kertch), au Musée d'Odessa.	57
De Ridder (André).	Statuette de bronze (Musée central d'Athènes). .	145
Saglio (E.).	Triptyque de Saint-Sulpice (Tarn), au Musée de Cluny	227
Schlumberger (Gustave). . .	La croix byzantine dite des Zaccaria (Trésor de la Cathédrale de Gênes)	131

TABLE DES PLANCHES

I. — Le vase d'argent d'Entéména, découvert par M. de Sarzec.

II-III-IV. — La prêtresse Toui, statuette égyptienne (Musée du Louvre).

V. — Coupe à fond blanc, peinture attique du v^e^ siècle (Musée du Louvre).

VI. — Coupe à fond blanc, peinture attique du v^e^ siècle (Musée du Louvre).

VII. — Bas-relief de Panticapée (Musée d'Odessa).

VIII-IX. — Patère de Bizerte.

X-XIII. — La colonne d'Arcadius à Constantinople, d'après un dessin inédit.

XIV. — Croix byzantine dite des Zaccaria (Trésor de la cathédrale de Gênes).

XV. — Apollon, bronze archaïque (Collection du comte Michel Tyszkiewicz).

XVI-XVII. — Statuette de bronze (Musée central d'Athènes).

XVIII-XIX. — Tête de jeune fille (Musée du Louvre).

XX. — Trois figurines de terre cuite (Musée du Louvre).

XXI. — Vénus à la coquille (Musée du Louvre).

XXII. — Tête en marbre (Collection Singher).

XXIII. — Buste de Ptolémée, roi de Maurétanie (Musée du Louvre).

XXIV. — Adoration des Mages, mosaïque de Daphni.

XXV. — Anastasis, mosaïque de Daphni.

XXVI-XXVII. — Reliure de l'évangéliaire de la cathédrale de Noyon (époque carolingienne.)

XXVIII. — Triptyque de Saint-Sulpice (Tarn), au Musée de Cluny.

LISTE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

Pages.

Les génisses couchées; l'aigle sur les deux lions, détail de l'ornementation du vase d'Entéména 19

L'aigle sur les cerfs, zone inférieure du vase d'Entéména 22

L'aigle sur les bouquetins, zone inférieure du vase d'Entéména. 23

Fac-similé de l'inscription gravée sur le col du vase d'Entéména. 26

Aigle arabe du suaire de Périgueux. 28

Statuette de la dame Toui (profil). 31

Détail d'une coupe signée par Brygos et représentant la prise d'Ilion. 46

Fragment d'une coupe de Sotadès représentant la lutte de Cadmus contre le dragon. 47

Coupe à fond blanc, de l'école d'Euphronios, représentant Hercule et Iphitos. . . . 53

Détail d'un lécythe à figures noires. 63

Le *puteal* de Corinthe 64-65

Détail d'une plaque d'ivoire sculptée, provenant de Tarquinii. 66

Débris de la lyre du tumulus de Koul-Oba. 74

Motif central de la patère de Bizerte. 86

Lampe romaine appartenant à M. Martinetti. 96

Médaillon de Cavillargues (Gard). 97

La colonne d'Arcadius selon Sandys. 103

Dessin de Melchior Lorich. 104

Pages.

Le piédestal de la colonne d'Awret-Bazar, d'après deux dessins de Cassas . . . 114-115

La colonne d'Awret-Bazar, d'après Ducange 122

La croix des Zaccaria (face antérieure) 133

Inscription gravée sur l'Apollon Tyszkiewicz 138

Vénus à la coquille, vue de profil (héliogravure) 173

Pan de draperie trouvé avec la figurine précédente 174

Figurine représentant Vénus et Éros (Musée du Louvre) 175

Tête de héros, sur le sarcophage Borghèse (Musée du Louvre) 188

Coffret en os (Trésor de la cathédrale de Liège) 223

IMPRIMÉ

PAR

CHAMEROT ET RENOUARD

19, rue des Saints-Pères, 19

PARIS

Hebbé Dujardin

Imp Ludes & Chassepot

APOLLON

BRONZE ARCHAÏQUE TROUVÉ À THÈBES

(Collection du Comte Michel Tyszkiewicz)

E. Leroux Edit.

Héliog. Dujardin Imp. Eudes & Chassepot

STATUETTE DE BRONZE

(Musée Central d'Athènes)

E. Leroux Edit.

Hélio§. Dujardin Imp. Eudes & Chassepot.

STATUETTE DE BRONZE

(Musée Central d'Athènes)

E. Leroux Edit.

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes & Chassepot

TÊTE DE JEUNE FILLE

Musee du Louvre.

E. Leroux Edit.

Hehog Dujardin Imp Eudes & Chassegn

TÊTE DE JEUNE FILLE

(Musee du Louvre)

P. Lerroux Edr

Hélio Dujardin

Imp Eudes & Chasseraux

FIGURINES DE TERRE CUITE

(Musée du Louvre)

E. Leroux Edit

Héliog. Dujardin Imp. Eudes & Chassepot

VÉNUS À LA COQUILLE

FIGURINE DE TERRE CUITE

(Musée du Louvre)

E. Leroux Edit.

Hchog. Dujardin

Imp Eudes & Chassepot

TÊTE DE MARBRE

(Collection Singher)

E. Leroux Edit.

Hélio§ Dujardin

PTOLÉMÉE, ROI DE MAURÉTANIE

(Musée du Louvre)

Imp Eudes & Chassepot

E Leroux Edit

Hébog. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

ADORATION DES MAGES

Mosaïque de Daphni

E. Leroux Edit

Hébert Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

ANASTASIS

Mosaique de Daphni

E. Leroux Edit.

Helioǧ. Dujardin Imp. Eudes & Chassepot

RELIURE DE L'ÉVANGÉLIAIRE
DE LA CATHÉDRALE DE NOYON
Epoque Carolingienne.

E. Leroux Edit.

Helios. Dujardin Imp. Eudes & Chassepot

RELIURE DE L'ÉVANGÉLIAIRE
DE LA CATHÉDRALE DE NOYON
Epoque Carolingienne.

E. Leroux Edit.

Héliog. Dujardin Imp. Eudes & Chassepot

TRIPTYQUE DE SAINT SULPICE (TARN)

(Musée de Cluny)

E. Leroux Edit

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28. PARIS

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

ARTICLES CONTENUS DANS LE TOME PREMIER

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

EUGÈNE PIOT, par M. Georges Perrot.

I. *Le Scribe accroupi de Gizéh*, par M. G. Maspéro.

II. *Les Armoiries chaldéennes de Sirpourla*, d'après les découvertes de M. de Sarzec, par M. Leon Heuzey.

III. *Figurines béotiennes en terre cuite à décoration géométrique* (Musées du Louvre et de Berlin), par M. Maurice Holleaux.

IV. *Cratère grec de style corinthien et rhodien* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier.

V. *Loutrophore attique à sujet funéraire* (Musée du Louvre), par M. Max. Collignon.

VI. *Tête d'Apollon* (Musée du Louvre), par M. Ant. Héron de Villefosse.

VII. *Tête d'Athlète* (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon.

VIII. *Sapor et Valérien, Camée sassanide de la Bibliothèque Nationale*, par M. Ernest Babelon.

IX. *Un Tableau-Reliquaire byzantin inédit du X^e siècle*, par M. Gustave Schlumberger.

PLANCHES

I. Scribe accroupi du Musée de Gizéh.

II. Bas-relief chaldéen (Musée du Louvre).

III. Terre cuite béotienne (Musée du Louvre).

IV. Cratère grec de style corinthien et rhodien (Musée du Louvre).

V-VI-VII. Loutrophore attique à sujet funéraire (Musée du Louvre).

VIII-IX. Tête d'Apollon (Musée du Louvre).

X-XI. Tête d'Athlète (Musée du Louvre).

XII. Sapor et Valérien, Camée de la Bibliothèque Nationale.

XIII-XIV. Tableau-Reliquaire byzantin (Collection du comte Gr. Stroganoff à Rome).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

X. *Athlète, bronze de l'école d'Argos* (Musée du Louvre), par M. Ant. Héron de Villefosse.

XI. *Adolescent au repos*, statue en marbre (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon.

XII. *Tête de femme* (Musée du Louvre), par M. Georges Perrot.

XIII. *Aphrodite Pandémos*, relief de miroir en bronze et disque en marbre (Musée du Louvre), par M. Max. Collignon.

XIV. *Vénus pudique*, statuette de bronze (Musée du Louvre), par M. Paul Jamot.

XV. *Un ivoire chrétien inédit* (Musée du Louvre), par M. Gustave Schlumberger.

XVI. *Statue tombale de Louis de Sancerre, connétable de France* (Abbaye de Saint-Denis), par M. André Michel.

XVII. *Un dessin du Musée du Louvre attribué à André Beauneveu*, par M. Paul Durrieu.

XVIII. *Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIV^e au XV^e siècle*, par M. Eug. Müntz.

PLANCHES

XV-XVI. Athlète, bronze de l'école d'Argos (Musée du Louvre).

XVII. Adolescent au repos, statue en marbre (Musée du Louvre).

XVIII-XIX. Tête de femme (Musée du Louvre).

XX. Aphrodite Pandémos, relief de miroir en bronze (Musée du Louvre).

XXI-XXII. Vénus pudique (Musée du Louvre).

XXIII. Ivoire chrétien (Musée du Louvre).

XXIV. Statue tombale de Louis de Sancerre (Abbaye de Saint-Denis).

XXV-XXVI. La Mort de la Vierge, dessin attribué à André Beauneveu (Musée du Louvre).

XXVII. Plateau d'accouchée, attribué à Masaccio (Musée de Berlin).

XXVIII. Plateau d'accouchée (Collection de M. et M^me Édouard André).

ERNEST LEROUX, Editeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

ANTIQUITÉS DE LA RUSSIE MÉRIDIONALE

PAR

Le Professeur KONDAKOFF, Le Comte J. TOLSTOI et S. REINACH

Un volume in-4, publié en trois fascicules avec nombreuses illustrations dans le texte. . . . . **25** fr. »

LES MONUMENTS DU CHRISTIANISME AU MOYEN AGE

BASILIQUES ET MOSAIQUES CHRÉTIENNES

ITALIE — SICILE

Ouvrage illustré de 500 dessins, d'après des documents certains et d'après nature

Par GUSTAVE CLAUSSE, Architecte

Deux beaux volumes gr. in-8, illustrés de plus de 500 dessins et de 9 planches en héliogravure. **30** fr. »

Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.

MUSÉES ET COLLECTIONS ARCHÉOLOGIQUES DE L'ALGÉRIE ET DE LA TUNISIE

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE M. R. DE LA BLANCHÈRE

MUSÉE DE LAMBÈSE

Par RENÉ CAGNAT, membre de l'Institut

Un volume in-4, avec 7 planches, en un carton. . . . . **10** fr. »

Volumes de la même série précédemment publiés

MUSÉE D'ALGER, par GEORGES DOUBLET. In-4, avec 17 planches, en un carton. . . . . **12** fr. »

MUSÉE DE CONSTANTINE, par MM. GEORGES DOUBLET et PAUL GAUCKLER. Un volume in-4, avec 16 planches, en un carton. . . . . **12** fr. »

MUSÉE D'ORAN, par M. R. DE LA BLANCHÈRE. Un volume in-4, avec 7 planches, en un carton. **10** fr. »

MUSÉE DE CHERCHEL, par PAUL GAUCKLER. Un volume in-4, avec 21 planches en un carton. **15** fr. »

LES TEMPS PRÉHISTORIQUES EN SUÈDE

ET DANS LES AUTRES PAYS SCANDINAVES

Par OSCAR MONTELIUS

CONSERVATEUR DU MUSÉE DE STOCKHOLM

Ouvrage traduit par SALOMON REINACH

Un beau volume in-8, avec une carte, 20 planches contenant 120 fig., et 427 fig. dans le texte. **10** fr. »

NOS ORIGINES

Par ALEXANDRE BERTRAND, membre de l'Institut

VOLUME D'INTRODUCTION

ARCHÉOLOGIE CELTIQUE ET GAULOISE

In-8, illustré de planches, dessins et cartes en couleurs. . . . . **10** fr. »

TOME PREMIER

LA GAULE AVANT LES GAULOIS

D'APRÈS LES MONUMENTS ET LES TEXTES

Nouvelle édition. In-8, nombreuses illustrations et cartes . . . . . **10** fr. »

TOME SECOND

LES CELTES DANS LES VALLÉES DU PO ET DU DANUBE

Par ALEXANDRE BERTRAND et SALOMON REINACH

Un volume in-8, illustré. . . . . **7** fr. **50**

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 32187.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 4142